
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 151 8

Der

Vortrag in der Musik

am

Ende des 19. Jahrhunderts.

Von

Franz Kullak.

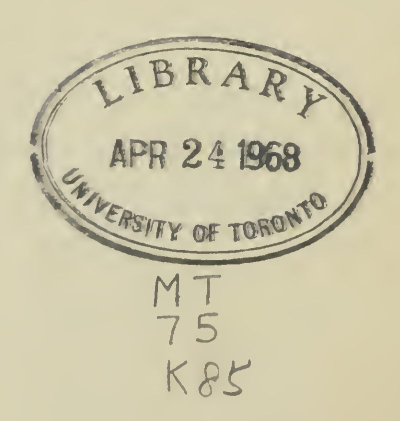


1898.

Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander)

K. K. Oesterreichische Königl. Dänische und Grossherz. Mecklenburgische goldene Medaille für Wissenschaft und Kunst, Ehrenmitglied des Mozarteums zu Salzburg.

Druck von C. G. Röder, Leipzig.



Vorbemerkung.

Mit der Vortragsweise, in welcher die Klavier- und Orchesterwerke unserer grossen Tondichter heutzutage vielfach ausgeführt werden, kann ich mich nicht einverstanden erklären. Da ist ein hohles Pathos an die Stelle wahrer Gefühlsinnigkeit getreten; die langsamen Zeitmaasse werden auf das Qualvollste verschleppt und selbst Allegro-Themen in langweiligster Breite gedehnt; im Verlaufe der Tonstücke herrschen Manierirtheit und willkürlichste Tempoveränderungen, während sich in den Finales die gepeinigte Natur durch maasslose Wildheit für den erlittenen Zwang zu rächen scheint.

Wie sich das entwickelt, und in welchen Grenzen sich ein wahrhaft schöner Vortrag zu bewegen habe, — dies aufzuzeigen ist der Zweck der folgenden Blätter. —

Inhalt.

Erstes Kapitel.

Anton Schindler.

Schon im Vorworte zu meiner Ausgabe der Beethoven'schen Klavierconcerte (Leipzig, Steingraeber, 1881) habe ich darauf aufmerksam gemacht, dass diese Werke, als nicht zur dritten Lebensperiode Beethoven's gehörig, auch nicht unter die Schindler'schen Postulate der Vortragsfreiheit zu setzen seien, da, wie Schindler selbst nach der Aussage von Beethoven's älteren Freunden berichte, dieser seine (von Schindler geschilderte) gegen früher gänzlich veränderte Vortragsweise erst im Anfang der dritten Periode angenommen habe.[1]) — Ich habe in jenem Vorworte so ziemlich Alles zusammengestellt, was über Beethoven's Klavierspiel bekannt geworden ist, sehe mich jedoch genöthigt, zum besseren Verständniss des Folgenden, die Schindler'schen Mittheilungen hier noch einmal theils zu wiederholen, theils zu ergänzen.

Schindler erzählt zunächst (Biographie von Ludwig van Beethoven, 1. Aufl. pag. 197), dass Beethoven seit dem Jahre 1816 wiederholentlich mit der Idee umgegangen sei, eine Neu-Herausgabe seiner sämmtlichen Klaviersonaten zu veranstalten, und zwar aus folgenden drei Gründen:

„Erstens: Die vielen jener Werke zum Grunde liegende poetische Idee anzugeben, und darnach deren Auffassung zu erleichtern und den Vortrag zu bestimmen; zweitens: alle bis dorthin [1816] herausgegebenen Klavierwerke für die neue auf 6½ Oktaven ausgedehnte Klaviatur der Instrumente einzurichten. Der dritte Grund betraf die musikalische Declamation."

---

[1]) Die drei Lebensperioden Beethoven's setzt Schindler in der 1. Auflage (1840) seiner Beethoven-Biographie von der Geburt bis in das Jahr 1800, von da bis October 1813 und von dort bis zu seinem Tode 1827; — in der 3. Auflage (1860) von der Geburt bis zum Ende 1800, von 1801 bis Ende 1814 und von 1815 bis zum Tode. — Zur Orientirung sei bemerkt, dass die Sonate Les Adieux (op. 81_a) 1809/10, op. 90 *E* moll 1814, die 7. und 8. Symphonie 1812 componirt wurden. Die Sonate *A* dur op. 101 erschien 1817, op. 106: 1819; op. 111: 1823. (Nottebohm, themat. Verz.)

Im Jahre 1823 sei das Herausgabeproject, welches sich inzwischen auf seine sämmtlichen Werke erweitert hatte (pag. 199), bei Beethoven mächtiger als je rege geworden, wobei dann (zufolge pag. 208 ff) auch die Metronomisirung bezw. Neu-Metronomisirung, vorzüglich der Symphonien (im Sinne grösserer Langsamkeit) noch eine besondere Rolle gespielt haben würde[1]), — ohne gleichwohl auch diesmal zur Ausführung zu gelangen.
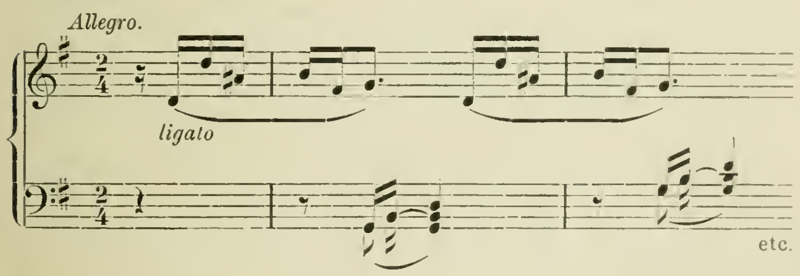
Warum diese Projecte niemals zu Stande kamen, kann uns hier nicht weiter interessiren, wohl aber, dass Schindler aus den hierbei gepflogenen Conversationen den Nutzen zog, alles fleissig zu notiren [1823], „was Beethoven über Inhalt, Auffassung und Vortrag seiner Werke äusserte."

Was nun die „poetische Idee" der Klavierwerke betrifft, so scheint es sich hierbei um solche Ueberschriften und Andeutungen
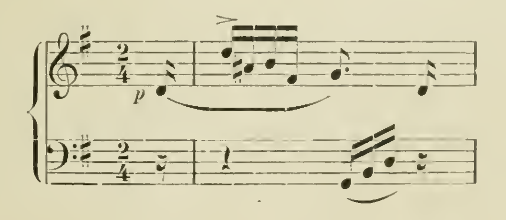
---

1) Schindler's Mittheilungen über Metronomisirungen Beethoven'scher Werke und dessen Antheil an denselben bilden einen wahren Rattenkönig von Widersprüchen und Unrichtigkeiten, sodass schon Nottebohm („Metronomische Bezeichnungen") denselben nur ein Minimum von Glaubwürdigkeit zugestehen wollte. So besitzt Schindler bei Abfassung der ersten Auflage seiner Beethoven-Biographie keine Kenntniss davon, dass Beethoven schon im Jahre 1817 metronomische Bezeichnungen zu seinen Symphonien 1—8 veröffentlicht hatte, indem er sagt „nur die Beisetzung zu den Partituren der siebenten und neunten Symphonie rührt sicher und gewiss von Beethoven her". (I, 213.) Nach der dritten Auflage (pag. 249) sollen dann wieder die Zeitangaben der Maelzel'schen Metronome älterer Construction, nach welchen Beethoven „die metronomische Bezeichnung der Sinfonien in allen Sätzen" gemacht habe, sich mit denen neuerer Construction nicht decken. Andererseits wieder sollen für die Aufführungen mit verstärktem Orchester Beethoven's Metronombezeichnungen nicht mehr verbindlich sein. (I, 208 ff.) Er, Beethoven, habe sich ein Orchester von etwa 60 guten Musikern gedacht. Als daher einst bei einer Aufführung der *A* dur-Symphonie durch das Orchester des grossen Musikvereins in Wien das Allegretto durch ein zu schnelles Zeitmaass Beethoven's Unwillen erregte, habe es sich herausgestellt, dass der Dirigent zwar das jenem Satze vorgesetzte metronomische Zeichen beobachtet(!), aber auf Mattheson's Lehre (von der Tempomodifikation bei grösseren Massen) keine Rücksicht genommen habe. Als Endresultat dieser an sich nicht unwahrscheinlichen Geschichte soll Beethoven für die Zukunft eine andere Benennung dieses Satzes und eine (übrigens durch seine Handschrift beglaubigte) metronomische Ziffer beabsichtigt haben, welche — sich als **höher** erweist, wie die früher von ihm gegebene! (Das Nähere hierüber findet der Leser an anderer Stelle.) Erwägt man zu alledem noch, dass Schindler bereits Seite 134 erzählt hatte, wie Beethoven im selben Jahre (1823) anlässlich einer Neu-Einstudirung seines Fidelio, bei schon fast vollständiger Taubheit, sich als absolut unfähig erwies, sein Werk selbst zu leiten, indem er bei der Probe die Tempi bald schneller, bald viel langsamer nahm, als die Sänger gewohnt waren, und dabei noch unaufhörlich retardirte, sodass sich Schindler schliesslich in's Mittel legen musste, Beethoven bittend, nicht weiter fortzufahren, worauf dieser sogleich das Orchester verliess, — so fragt es sich wirklich, ob die gedachte Neu-Metronomisirung den Werken in der That zum Vortheil gereicht hätte! —

zu handeln, wie sie die Sonate Les Adieux oder die Pastoralsymphonie enthalten. Auf Schindler's Frage, warum er bei dem einen oder anderen Satze seiner Sonaten nicht gleich die poetische Idee angedeutet habe, antwortete Beethoven: „dass jene Zeit, in welcher er seine Sonaten geschrieben (sie gehören meist alle der ersten und zweiten Periode an) poetischer als jetzt (1823) gewesen; daher solche Andeutungen damals überflüssig waren. Jedermann fühlte damals aus dem Largo der dritten Sonate in *D*, Op. 10 den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus, mit allen den verschiedenen Nüancen im Bilde der Melancholie und ihrer Phasen... und Jedermann fand damals in den zwei Sonaten Op. 14 den Streit zweier Principe, oder einen Dialog zwischen zwei Personen geschildert . . ." Ueber letzteren Punkt äussert sich Schindler dann weiterhin noch wie folgt: „Beide Sonaten (Op. 14) haben einen Dialog zwischen Mann und Frau, oder Liebhaber und Geliebte zum Inhalt. In der zweiten Sonate [*G*dur] ist dieser Dialog wie seine Bedeutung prägnanter ausgedrückt, und die Opposition der beiden Hauptstimmen (Principe)[1]) fühlbarer noch als in der ersten Sonate. Beethoven nannte diese beiden Principe „das bittende und das widerstrebende". Gleich die Gegenbewegung in den ersten Takten zeigt die Opposition beider an:



In der That lehrreich für diejenigen, die etwa geneigt wären, dies Thema so vorzutragen:



1) Die Unangemessenheit dieser Schindler'schen Ausführungen ist von A. B. Marx (Beethoven's Leben und Schaffen, 1. Aufl. [1859] Bd. I pag. 177 ff.) gebührend beleuchtet worden.

Das *p* des Auftaktes hat Schindler, wie es scheint, nicht ohne Grund fortgelassen, wovon wir uns sehr bald überzeugen werden. Zuvörderst müssen wir uns jedoch in Bezug auf den oben genannten dritten Grund der geplanten Neu-Herausgabe die von Schindler formulirte Erläuterung des Beethoven'schen Gedankenganges vor Augen führen. Ihm zufolge behauptete Beethoven also:

> „Gleichwie der Dichter seinen Monolog oder Dialog in einem bestimmt fortschreitenden Rhythmus führt*), der Declamator aber dennoch zur sicheren Verständlichkeit**) des Sinnes Einschnitte und Ruhepunkte sogar an Stellen machen muss, wo der Dichter sie durch keine Interpunktion anzeigen durfte; eben so ist diese Art zu declamiren in der Musik anwendbar, und modificirt sich nur nach der Zahl der Mitwirkenden***) bei einem Werke." [1])

In der dritten Auflage: *) hält. **) zu sicherem Verständniss. ***) der ein Werk Ausführenden.

Hier wäre zu bemerken, dass dem Komponisten zur Andeutung solcher Einschnitte und Ruhepunkte ganz besondere Zeichen, nämlich Pausen und Fermaten von Alters her zu Gebote stehen. Es soll jedoch nicht geläugnet werden, dass ausserdem minimale Einschnitte nothwendig werden können, für die erst neuerdings das der Wort-Schrift entlehnte Komma gelegentlich verwerthet wird, sowie ferner, dass es in besonderen, wenn auch seltenen Fällen nicht unstatthaft erscheint, zwei heterogene Gedanken durch ein noch mehr sinnfälliges Zeit-Intervall auch ohne besondere Vorschrift zu trennen.

Weiterhin auf die Ries'schen Mittheilungen eingehend, erörtert Schindler: [2]) „Was ich selbst von Beethoven immer vortragen hörte, war mit wenig Ausnahme stets frei alles Zwanges im Zeitmaasse; [2]) ein Tempo rubato im eigentlichsten Sinn des Worts, wie es Inhalt und Situation bedingte, ohne aber nur den leisesten Anklang an eine Carricatur zu haben. Es war die deutlichste, fasslichste Declamation . . . Seine älteren Freunde, die der Entwickelung seines Geistes nach jeder Richtung hin aufmerksam gefolgt sind, versicherten, dass er diese Vortragsweise erst in den ersten Jahren seiner dritten Lebensperiode angenommen, und von der früheren weniger nüancirten ganz abgewichen sei . . ."

Im weiteren Verlaufe nun schildernd, wie Beethoven die beiden Sonaten Op. 14 vorgetragen habe, erzählt er von der in *G* dur: „Das Allegro im Eingange ergriff er feurig und stark" — stark? Das stände ja mit dem vorgeschriebenen *p* (das Schindler weggelassen) im vollsten Widerspruch! Vergessen wir jedoch nicht, dass

1) Es sind damit wohl die Aufführungen mit verstärktem Orchester gemeint, von denen Schindler mehrfach berichtet.

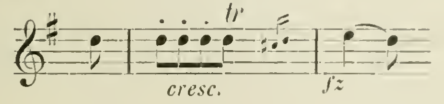
2) Biographie, 1. Aufl., pag. 228. — Nach Ries, der Beethoven bis 1805 hören konnte, blieb dieser übrigens „meistens fest im Takte" (!).

Beethoven damals schon fast vollständig taub war. — „Schon im sechsten Takte und in den folgenden:
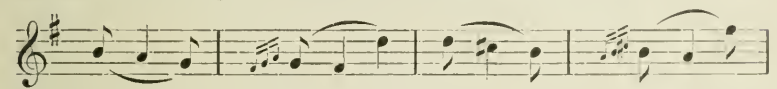


liess er ein Abnehmen der Kraft und ein kleines Ritardando eintreten, den Vortrag des bittenden Princips sanft vorbereitend.
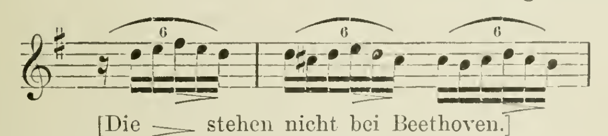
Der Vortrag der Phrase:



war so überaus schön nüancirt, besonders durch Zurückhalten und sanftes Hinübertragen einzelner Noten in der Stelle:

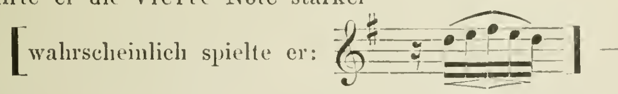


dass man die um Erreichung ihrer Wünsche flehende Geliebte lebendig vor sich sah und reden hörte. Erst bei der folgenden Stelle:

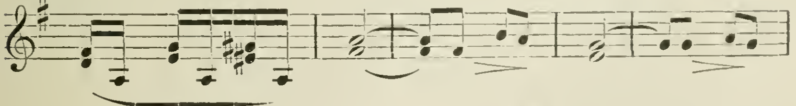


[Die ⟩ stehen nicht bei Beethoven.]
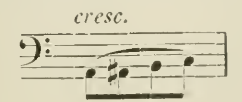
accentuirte er die vierte Note stärker —

[wahrscheinlich spielte er: ] —

und zeigte eine fröhlichere Stimmung, ergriff in dem folgenden chromatischen Lauf das erste Zeitmaass, und hielt es fest bis zu der Phrase:



die er im *Tempo Andantino* (!) mit schöner Markirung des Basses und der dritten Note in der Oberstimme, wie ich es im Beispiele hier bezeichne, damit beide Principe sich dem Ohre des Hörers deutlich von einander scheiden, begann,. bis im neunten Takte der Bass:



vorwärts drängte, und die gleich darauf folgende Cadenz auf der Dominante schon wieder im ersten Tempo schloss, das bis zum Schluss des ersten Theils so fort geblieben."

Man kann mit den vorstehenden Winken zum Behufe des schönen Vortrages im Ganzen einverstanden sein, und was speciell die dynamischen anbetrifft, so würde, abgesehen von dem ersten forte, es jeder gute Musiker ungefähr eben so machen. Dass aber Beethoven den Schlusssatz (in *D* dur) im *Tempo Andantino* begonnen, und was fast noch schlimmer, beim cresc. beschleunigend, das *Allegro-Tempo* beim *p* wieder erreicht, und bis zum Theilschlusse beibehalten habe, während man doch gerade am Ende ein Nachlassen des Zeitmaasses erwarten könnte — das glaube ich dem Schindler einfach nicht!

Czerny hat dieses Allegro in der „Kunst des Vortrags" sehr passend metronomisirt mit ♩ = 80. In seiner Sonatenausgabe bei Simrock mit ♪ = 160 (also eben so schnell). Viele $^2/_4$-Takte sind in der That eigentlich $^4/_8$-Takte: unser Allegro liesse sich daher als eine Art Allabreve im $^4/_8$-Takt ansehen, ♩ = 80 wäre also ganz angemessen, und ♩ = 66 würde dementsprechend für Andantino nicht zu langsam sein. Nun versuche man unsern Schlusssatz in diesem Tempo zu spielen. Wie matt, wie langweilig, wie aus der Rolle fallend!

Beethoven wird den Satz etwas *rubato* gespielt haben (wofür er sich auch eignet), mit seinem wundervollen cantabile, — und Schindler hat das für ein langsameres Tempo gehalten. Ausserdem würde Beethoven, wenn er einen derartigen Tempowechsel bei Abfassung des Werkes intendirt hätte, denselben auch vorgezeichnet haben, er, der so fein und treffend war in seinen Tempo-Bezeichnungen. Endlich werde ich noch an anderer Stelle zeigen, dass gerade solche Cantabile-Stellen eine Herabsetzung des Tempos am wenigsten erheischen wegen der in ihnen herrschenden grösseren Notenwerthe. —

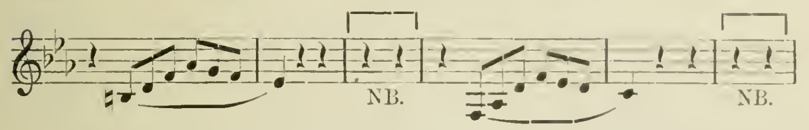
In der dritten Auflage[1]) seiner Beethoven-Biographie (1860), in welcher dieses ganze Kapitel vollständig umgearbeitet erscheint, obige Declamations-Regel jedoch (abgesehen von unerheblichen stilistischen Abänderungen) vollständig beibehalten wird, bringt Schindler noch weitere Gesichtspunkte bei (pag. 237):

„Ein noch wichtigerer Theil der Beethoven'schen Redekunst am Klavier betrifft die von ihm oft gebrauchte Cäsur und die rhetorische Pause, beides von Clementi überkommen" (!) Beispiele die *C* moll Sonate Op. 10 und die pathétique."

„Vom 13. Takt an [in Op. 10] bis einschliesslich 21. finden wir die rhetorische Pause . . . die geschriebenen Viertelpausen in

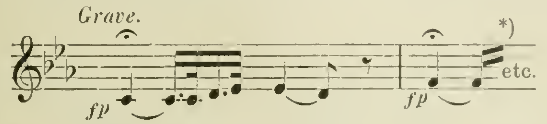
1) Die zweite ist mit der ersten identisch, bis auf Weglassung einiger auf unseren Gegenstand nicht bezüglicher Blätter.

der Oberstimme sind alle um ungefähr zwei zu vermehren, und die abgerissene Phrase mit Ungestüm hinzuwerfen. Vermehrte Spannung ist der Zweck."
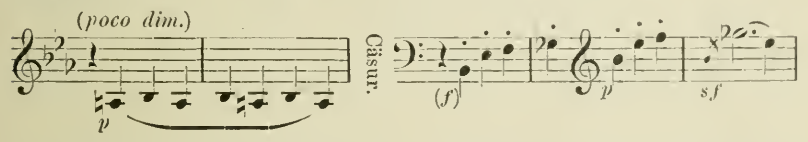


Dies scheint mir ganz überflüssig, da die vorgeschriebenen Pausen schon hinreichend diesen Zweck erfüllen.

Ebenso überflüssig sind die von Schindler im Grave der Sonate pathétique zugesetzten Fermaten:
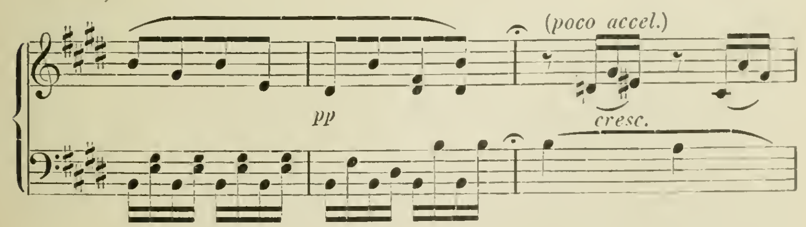


Bemerkenswerth dagegen ist die dynamische Bezeichnung des Seitensatzes:



Dieses Forte im Bass wird, wenn auch nicht gerade wörtlich zu nehmen, doch als rinf. e < zu denken sein. —

Sind „Cäsur" und „rhetorische Pause" für die jener Epoche entstammenden Werke Beethoven's wohl gänzlich abzulehnen, so können sie doch recht gut in den Sonaten seiner letzten Lebensperiode Anwendung finden. Sehr feinsinnig und durchaus berechtigt setzt Hans von Bülow in seiner Sonaten-Ausgabe (Cotta 1871) über einen Taktstrich im zweiten Satze von Op. 90 (kurz vor dem Schlusse) eine Fermate:
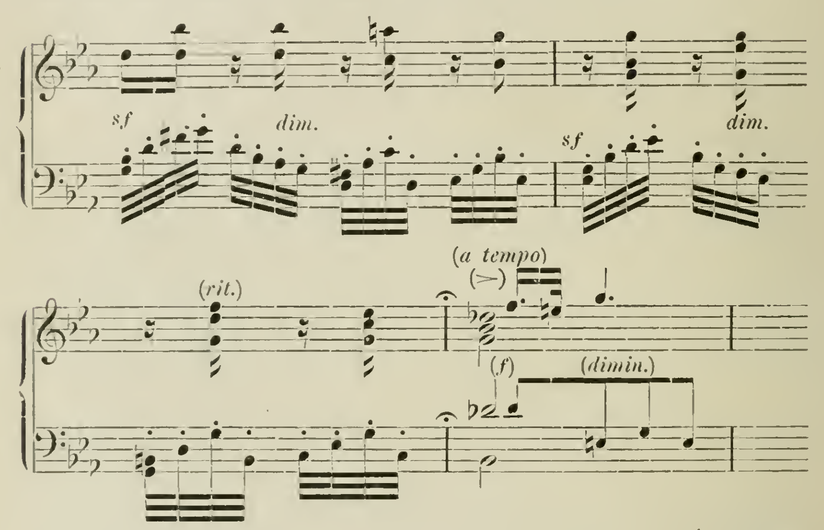


(Auch das von ihm gesetzte poco accel. ist durchaus sinnentsprechend). —

---

1) Aus der ersten Auflage (pag. 233) seien hier noch mit erwähnt die Dehnungen beim Seitensatze in op. 14. in dem „jedes Princip bei

Ferner würde ich einer Cäsur zwischen dem ersten Vivace von Op. 109 und dem darauffolgenden Adagio espressivo meine Zustimmung geben, namentlich wenn mit dem vorhergehenden cresc. ein poco accel. verbunden würde. Aber auch in Op. 81 a („Les Adieux") welches freilich der Abfassungszeit (1809/10) nach noch nicht, wohl aber stilistisch den Sonaten der letzten Periode in mancher Beziehung beizuzählen ist, kann ich Bülow nur Recht geben, durch eine von ihm gesetzte 𝄐 die Gegenüberstellung von zwei dem Sinne nach nicht zu verbindenden Gedanken fasslicher zu machen.

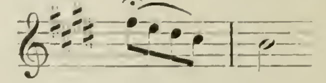


Auf den Vortrag der Beethoven'schen Symphonien eingehend, äussert sich Schindler in der 1. Auflage:
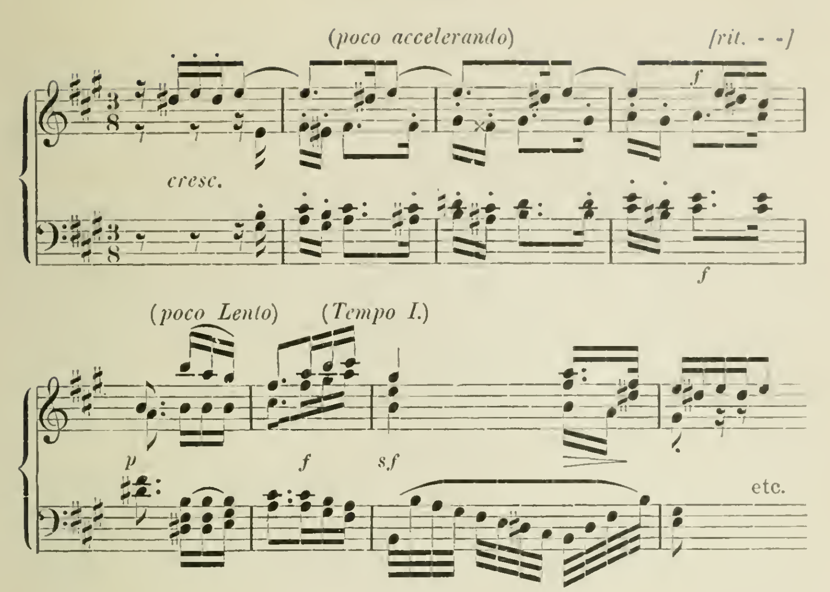
„Um nun auch über die Symphonien mitzutheilen, wie Beethoven einzelne Phrasen oder ganze Sätze daraus vorgetragen haben wollte, so gehe ich zunächst zur zweiten über. Dass aber bei der Orchestermusik im Allgemeinen kein so oftmaliger Tempo-Wechsel zulässig ist, wie bei der Kammermusik, versteht sich wohl von selbst. Doch, wie bekannt, bringen zuweilen nur kleine Veränderungen hierbei die grössten und unerwartetsten Effekte hervor.

Der erste Satz der zweiten Symphonie verändert die angezeigte Bewegung nirgends . . . Der zweite Satz „Larghetto" wechselt oft die Bewegung." Sein erstes Zeitmaass behält er bis zu der Phrase

seinem jedesmaligen Eintritt auf der ersten Note einen kleinen Ruhepunkt, so ungefähr



erhielt. —



welche, wie oben bezeichnet, vorgetragen werden soll — mit dem von mir eingeschobenen [rit. -] ein richtiges ‚*Tempo rubato*', mit dem man allerdings einverstanden sein könnte, falls es in ganz ungezwungener Weise zur Ausführung käme. —

In der dritten Auflage seiner Biographie (1860) hat Schindler diesen Theil seiner Erläuterungen gänzlich fallen lassen. Seine hauptsächlichste Anklage richtet sich im übrigen, wie jederzeit, gegen die überschnellen Tempi: „Der Vortrag, aller Besonnenheit und Klarheit ermangelnd, war nur mehr ein tolles Abjagen jener unsterblichen Werke" (1. Aufl. pag. 209). Diese Richtung scheint in der That, zugleich mit dem Aufblühen des Virtuosenthums, mehr und mehr überhand genommen zu haben. In der dritten Auflage der Beethoven-Biographie (1860) wird hierfür in erster Linie — Mendelssohn († 1847) verantwortlich gemacht, der „in Beethoven's Musik hauptsächlich maassgebend" gewesen sei (pap. 268)[1]), und als Zeuge noch Otto Jahn citirt, welcher sich in einem kritischen Bericht über die Leipziger Abonnements-Concerte 1853—54 folgendermaassen geäussert hatte: „Ein Grundschaden für alle Leistungen des Orchesters ist das Ueberhetzen der meisten Tempo's, welches — leider nach Mendelssohn's Vorgang — hier immer mehr um sich gegriffen hat . . ." Wie weit diese Klagen berechtigt

1) In der ersten Auflage lesen wir noch: „Existirt wohl seit Hummel's Tode ausser F. Mendelssohn-Bartholdy noch ein Klaviervirtuose, der selbst hochstehend, sich das ehrenwerthe Ziel stecke, seine Zuhörer fortan zu sich zu erheben . . . . ."

waren, muss ich dahingestellt lassen. Sie wurden später von gewichtigster Seite wieder aufgenommen, und haben schliesslich zu einer theilweisen Reaction geführt, an deren krankhaften Auswüchsen wir noch heute empfindlich zu leiden haben.
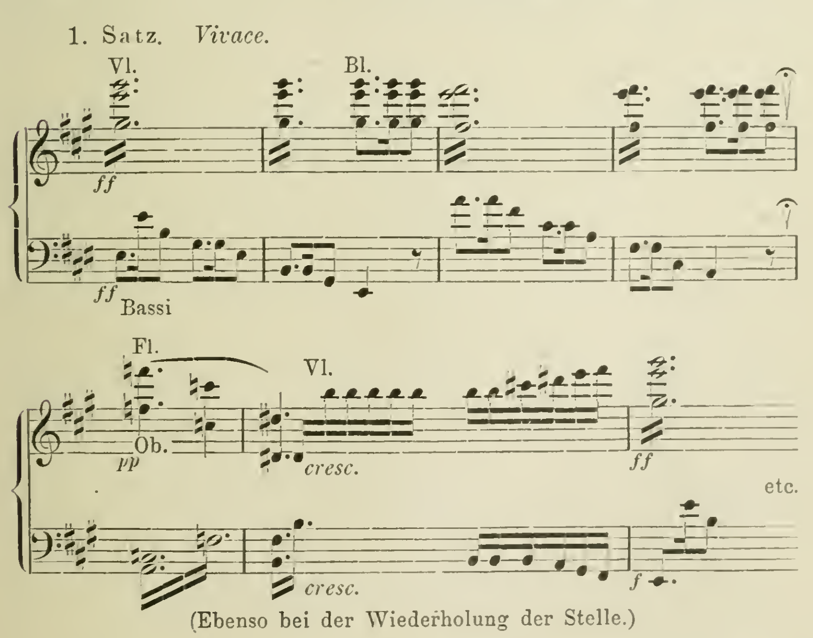
Sollte jemals der „musikalische Theil“ von Schindler's Beethoven-Biographie neu gedruckt werden, was sehr zu wünschen wäre, so dürfte hierbei die ungleich frischere und weniger gehässige Abfassung der ersten Auflage keineswegs unberücksichtigt bleiben, sondern müsste vielmehr den Grundstock bilden, für den aus der dritten Auflage dann nur noch die nothwendigen Ergänzungen (Caesur u. dgl.) zu entnehmen wären. Keinesfalls aber dürfte eine solche Neu-Herausgabe ohne den nöthigen Commentar erscheinen, wie schon aus dem bisher Gesagten leicht ersichtlich ist. Wie leicht die Lehre von der „Taktfreiheit“ auf Abwege führen kann, werde ich versuchen im Folgenden nachzuweisen.

Zweites Kapitel.

Hans von Bülow.

Am 18. Januar 1882 hörte ich Beethoven's *A*dur-Symphonie (comp. 1812) unter Direktion Hans von Bülow's[1]) mit Auffassungsnüancen, die mir derart auffielen, um nicht zu sagen missfielen, dass ich sie, nach Hause zurückgekehrt, alsbald in meinem Partitur-Exemplar fixirte. Sie können auf denkbar grösste Authenticität Anspruch machen. Hier sind die hauptsächlichsten:

1. Satz. *Vivace.*

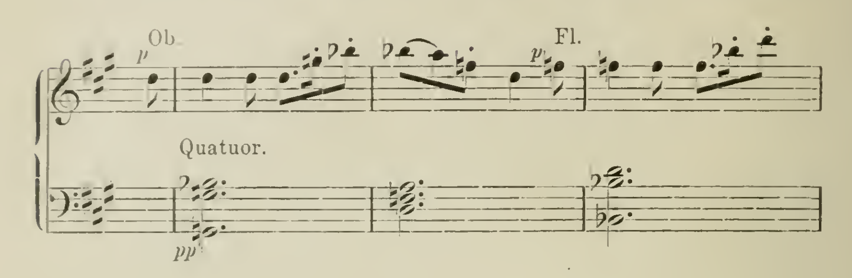


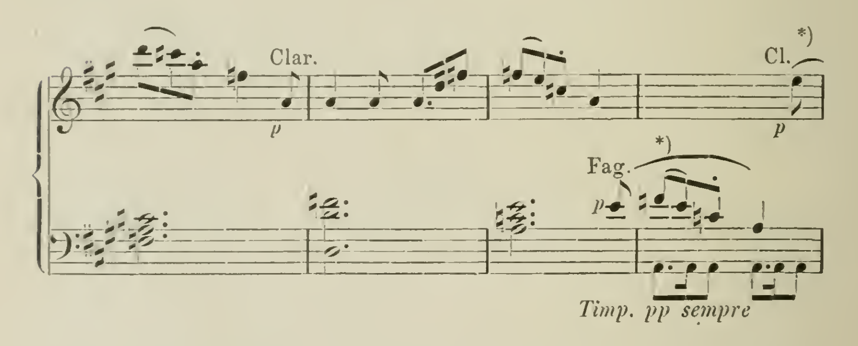
(Ebenso bei der Wiederholung der Stelle.)
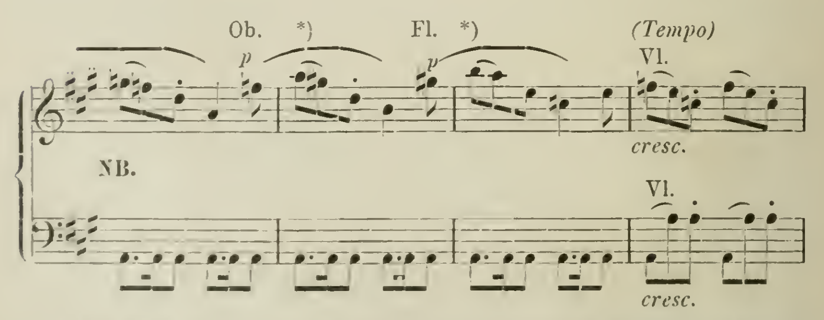
1) Er reiste damals noch mit der Meiningen'schen Hofkapelle. Später übernahm er die Direktion der Philharmonischen Concerte.

Bei 𝄐 entstand eine, wenn auch nur **kleine Pause** — die Schindler'sche Caesur, — hier in Berlin die (Bülow'sche) „Luftpause" genannt. — Später soll Bülow von dieser Vortragsnüance mehr zurückgekommen sein. —

Weiterhin, gegen den Schluss des Satzes, wurde Bülow bei der folgenden Stelle immer langsamer, bei NB. sogar sehr auffallend,
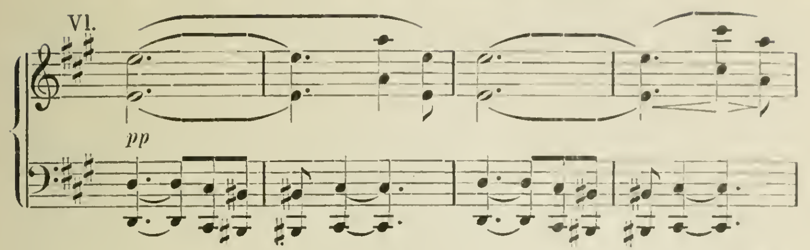






*) Ich weiss nicht mehr, ob die von mir über die Bläser gesetzten Bogen ein vollständiges legato bedeuten sollten, was immerhin eine natürliche Folge der übergrossen Langsamkeit gewesen wäre, in der sich der stakkirte Ton übel ausgenommen hätte.
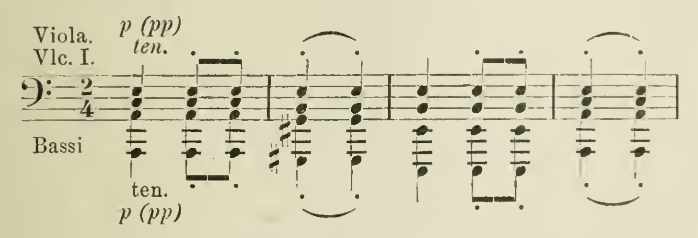
um dann bei dem cresc. das ursprüngliche Tempo plötzlich wieder aufzunehmen.

Auch an dieser, schon an sich langgedehnten Stelle



nahm Bülow beim *pp* das Zeitmaass langsamer, wobei die Bässe (trotz ihres noch nicht aufgehobenen *pp*) sehr hervortraten.

Den zweiten Satz, Allegretto, nahm Bülow ziemlich lebhaft, für mein Gefühl zu schnell.



Das vorgeschriebene *p* erschien mir wie ein *pp*, das weiterhin folgende *pp* wie *pppp*. Ich erwähne das nur, um darauf hinzuweisen, dass ein übertriebenes *pianissimo* gleichfalls den übrigens vielbeliebten Effektmitteln beizuzählen ist, welche oft fälschlich als Ausdruck besonders tiefer Innerlichkeit angesehen werden.

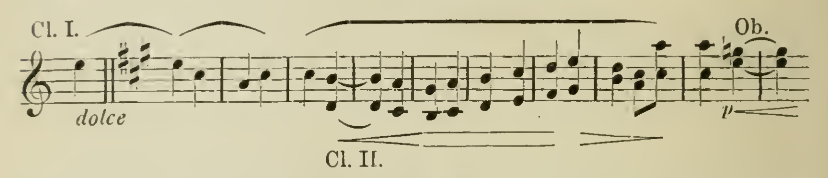
Hier wäre nun eine Schindler'sche Bemerkung (1. Aufl. pag. 210) beachtenswerth gewesen, wonach Beethoven sich besonders über ein zu schnell genommenes Zeitmaass dieses Satzes geärgert habe. „Er glaubte dem Vergreifen dieses Tempo dadurch abzuhelfen, wenn er es in Zukunft mit »Andante quasi Allegretto« bezeichne, mit Beifügung des Metronoms 𝅗𝅥 = 80, wie ich es in seinem Notatenbuche angezeigt besitze." Ausserdem hatte Beethoven im Jahre 1817 die bis dahin erschienenen Symphonien 1—8 (und andere Werke) in einem kleinen, bei Steiner & Co. erschienenen Heftchen metronomisirt. Diese Bezeichnungen sind dann später in die Breitkopf & Härtel'sche Gesammtausgabe aufgenommen.[1]) Danach notirt Beethoven: ♩ = 76. (!)

Aber auch ohne solche historischen Beglaubigungen würde ich diesem Satze eine sehr gemessene Bewegung vindiciren, da er für

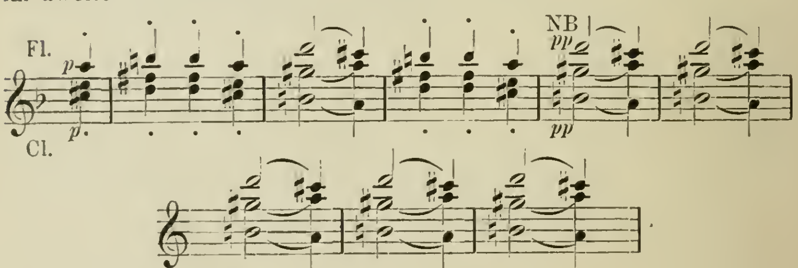
1) Vgl. Nottebohm, „Metronomische Bezeichnungen", ein äusserst werthvoller Aufsatz, der auch für die Tempi der 8. Symphonie zu Rathe gezogen werden sollte.

mich ganz den Charakter eines sanften Trauermarsches besitzt,[1]) etwa in dem Sinne des schönen, Andante con moto überschriebenen Satzes in *D* moll aus Mendelssohn's *A* dur-Symphonie.
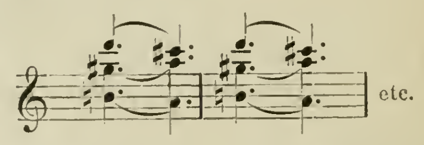
Leider vermag ich metronomisch nicht mehr zu bestimmen, wie schnell Bülow diesen Hauptsatz genommen hatte. Jedenfalls aber war der Seitensatz in *A* dur nun wieder merklich langsamer,[2]) während er eher umgekehrt, bei richtigem Grundtempo mit dem sehnsuchtsvollen Anschwellen der Tonkraft zu einem innigen Vorwärtsdrängen hätte Veranlassung geben können. Schon die Bogenziehung bei den Bläsern weist darauf hin, den Vortrag nicht durch Athemnoth oder Unterbrechung zu gefährden:



Der dritte Satz, Presto, war sehr schnell, so schnell, dass im zweiten Theil die Stelle bei NB
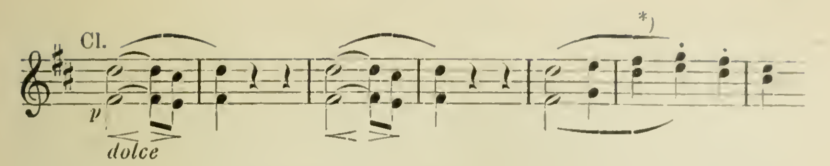


in folgendem Rhythmus erschien:
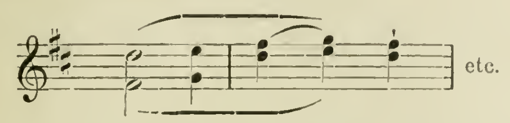


während das *Assai meno presto* in *D* dur wiederum sehr langsam (choralartig) genommen wurde — hier hatte ich notirt: „♩ = 132 oder etwas darüber" —, wodurch die weiche Clarinettenmelodie:

1) „Es ist wie ein Aufzug gefesselter, in Trauerschleier gehüllter Gestalten". Marx, Beethoven, 1. Aufl. II., 201.
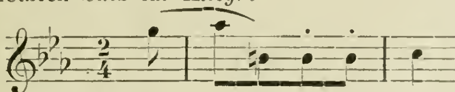
2) Nach Schindler (1. Aufl., pag. 238), der übrigens den Druckfehler hat: „*C* dur", erhält er „ein etwas bewegteres Tempo, und wird dadurch ausnehmend freundlich, welches einen schönen Gegensatz zu dem mysteriösen Eingang bildet."



bei *) zu scharf rhythmisirt herauskam:



Es ist mit den Beethoven'schen *Prestos* ein eigenes Ding. Nach meiner Meinung werden sie häufig, oder meist zu schnell genommen, und zwar, wie ich glaube, weil man die Tempovorschrift auf die Taktirzeiten, anstatt auf die Tacttheile bezieht. In meiner Ausgabe des Beethoven'schen *C* moll-Concertes (Steingraeber Verlag) habe ich den letzten Satz im *Allegro*



mit ♪ = 108, im *Presto*



(übereinstimmend mit Czerny) mit ♩. = 112 metronomisirt; eine viel schnellere Ausführung würde schon das nächste kleine Tutti gefährden. Nun ist aber der Unterschied zwischen 108 und 112 so gering, dass man eigentlich behaupten kann:

Das **Presto** wird eben so schnell taktirt wie das **Allegro**![1]) Bezieht man jedoch die Tempovorschrift im Presto auf die **Achtel**, so erscheinen sie im Gegensatz zum *Allegro* wie Triolenachtel zu gewöhnlichen Achteln, also im Verhältniss von 3 : 2, wodurch der Unterschied von Presto und Allegro hinreichend charakterisirt wird.[2]) —

---

1) Ein ganz ähnliches Verhältniss waltet im zweiten Satze der neunten Symphonie ob. Beethoven bezeichnet das Molto vivace 3/4 mit 𝅗𝅥 (*) = 116 und das Presto ₵ ebenfalls mit 𝅗𝅥 = 116, sodass also die Taktirzeiten dieselben bleiben, und die Viertel des Molto vivace gegen die des Presto als Triolen erscheinen. (Vgl. Beethoven's metronomische Bezeichnung der Tempi der neunten Symphonie in der Caecilia. Dezember 1826.) [(*) Das Fehlen des Punktes hinter 𝅗𝅥 bei Molto vivace ist natürlich nur durch ein Versehen zu erklären.]

2) Vgl. über Tempo-Normen meine Vorrede zu Beethoven's 1. Concert.

Der vierte Satz, Allegro con brio, war nach meinen Notizen eine Hetzjagd![1])

Allerdings sagt Otto Gumprecht:[2])

„Mit weithingellendem Peitschenknall und Hundegebell braust aber durch das Finale die wilde Jagd."

Andere, wie Marx,[3]) erkennen darin nur den Taumel bacchantischer Lust, oder wie Elterlein (Beethoven's Symphonien [III. Aufl. 1870] „eine Art Bacchusfest, bis zum dionysischen Taumel sich steigernd:"[4]) Schindler sagt (Beilage zur Wiener Theaterzeitung vom 5. April 1831):[5]) „die grösste Ausgelassenheit des sich selbst überlassenen Herzens ist der Hauptcharakter dieses Stückes..." Richard Wagner endlich (Ges. Schriften IX, 120): „Mit einem ungarischen Bauerntanze spielt er (Beethoven) im Schlusssatze seiner *A* dur-Symphonie aber der ganzen Natur auf..."[6])

Wie dem nun auch sei: einer allzu orgiastischen Auffassung dieses Satzes stünde vor Allem Beethoven's Metronombezeichnung

---

1) Um übrigens den gerügten Missgriffen gegenüber nicht als Nörgeler zu erscheinen, will ich nur bemerken, dass ich bei Productionen des **Joachim**'schen Streichquartetts **keineswegs** in der oben geschilderten Weise missfällig berührt worden bin. In der Quartettlitteratur jedoch weniger heimisch, nahm ich, einige Zeit nachdem obige Sätze zu Papier gebracht waren, und zwar am 28. Dezember 1894, Gelegenheit, die Beethoven'schen Quartette in C dur op. 59 und A moll op. 132 **mit der Partitur in der Hand** zu verfolgen, und kann nur sagen: da war auch Nichts, absolut Nichts, was zu einer Klage hätte Veranlassung geben können! Die Tempi meisterlich getroffen, die beiden Finales mit Feuer und doch vollkommen durchsichtig gespielt, und von den sogenannten „Taktfreiheiten", ausser wo sie hingehören, wie in das Recitativ das A moll-Quartetts, keine Spur! Man sieht, es geht doch auch so! —

2) Unsere klassischen Meister. II. Bd. (1885), pag. 397. Leipzig, Verlag von B. Haessel.

3) A. B. Marx (Beethoven, Bd. II, pag. 207 — 1. Aufl. 1859): „Wie das sich herrlich hinausführt und im Finale das Südvolk in bacchischem Taumel das Spiel seines bunten Lebens weiter spielt in unerschöpflicher, unermüdlicher Lust, soll nicht weiter erzählt werden".

4) Aehnlich sieht Dr. Reimann (Programmbuch der Philharmonischen Concerte 1894/95) im Hauptthema des letzten Satzes „eine wilde bacchantische Tanzmelodie"; weiterhin „eine wilde aufgeregte orgiastische Tanzscene" etc. etc.

5) Nach einer gefl. Mittheilung des Herrn Dr. Josef Mantuani von der K. K. Hof-Bibliothek zu Wien an Herrn Dr. A. Kopfermann, von der Königl. Bibliothek zu Berlin.

6) Gegen jede Auslegung der siebenten Symphonie als einer Tanzsymphonie oder einer „Apotheose des Tanzes selbst" (Wagner) verwahrt sich Berlioz (nach: von Dürenberg: Die Symphonien Beethoven's und anderer berühmter Meister. 1876.) — Auch Schindler sagt in dem oben erwähnten Aufsatz (1831): „Mag es wer immer für einen Bauerntanz halten, ich bin anderer Meinung und stütze mich hierbei auf den motivirten Hauptcharakter dieses Musikstückes".

($\frac{d}{}$ = 72)[1]) entgegen, welche von Bülow jedenfalls bei weitem überschritten war. —

Später hörte ich dann wieder einmal unter seiner Leitung die *C*dur-Symphonie von Robert Schumann, deren letzter Satz ebenso verhetzt war. Dagegen gefiel mir ausserordentlich Meyerbeer's Struensee-Ouverture. Hier lag sonniger Glanz über der Ausführung! Keine rhythmischen Kunststücke, wohl aber rhythmische Präcision.

Ohne Frage — Bülow war, trotz Alledem, ein ausgezeichneter Orchesterdirigent. Schon die Haltung und Handhabung des Taktstockes war meisterhaft! Die Spitze des Stabes in der Verlängerung des ausgestreckten Armes[2]), stand er da, ein Feldherr vor der Front, unbedingter Gefolgschaft sicher! Dazu kam seine enorme Vertrautheit mit den vorzutragenden Tonwerken. Wie es der alte Dorn verlangte, hatte er nicht den Kopf in der Partitur, sondern die Partitur im Kopfe. Daher konnte er seine Armee zugleich durch Wink und Blick elektrisiren. Auch die Spitze seines Taktstockes hatte magische Gewalt; wo sie hinzeigte, da erblühten Nüancen. Kurz, seine Direction war mit einem Wort — „schneidig"!

Unter Bülow's Nachfolgern in der Direction der philharmonischen Concerte wurde es nun leider immer schlimmer, sodass ich mir den kleinen Mann ordentlich zurückersehnte! Ganz Berlin sprach bereits von dem „Dirigenten-Sport"! Die höchsten Orgien aber feierte die **„Taktfreiheit"** in einer Wiedergabe von Mendelssohn's Hebriden-Ouverture, in der das Tempo beständig zwischen Andantino und Allegro vivace hin und herschwankte.[3]) Den Mendelssohn-Dirigenten und Spielern, welche über diesen Punkt in Zweifel sein sollten, kann ich nur auf das Dringendste empfehlen, sich mit einer Neu-Ausgabe des „*Rondo capriccioso*" bekannt zu machen, welche eben unser Bülow bei Aibl in München (1880) veranstaltet hat. Aus der äusserst werthvollen Vorrede will ich nur das hierhersetzen, was Bülow über eine ihm im Jahre 1846 von Mendelssohn ertheilte „mehrstündige Clavier-Lection" berichtet hat. Zur Ausführung gelangten dabei das Rondo capriccioso und das Capriccio *H* moll op. 22. Obgleich seitdem 34 Jahre verflossen waren, machen Bülow's Mit-

---

1) Danach sind im Finale die ganzen Takte ungefähr eben so schnell zu nehmen, wie im Allegretto (♩ = 76) die Halben.

2) Manche Kapellmeister halten den Taktstock, als wollten sie darauf Flöte blasen!

3) Unter Hofkapellmeister Richard Strauss (1894) haben die Philharmonischen Concerte dann wieder einen sehr erfreulichen Aufschwung genommen. Da es jedoch meine Aufgabe nicht ist, eine Geschichte der Philharmonischen Concerte zu schreiben, so breche ich den Gegenstand hier ab.

theilungen doch den Eindruck der absolutesten Zuverlässigkeit. Möge er nun selbst reden.

„Der Meister hielt vor Allem auf strenge Taktobservanz. Kategorisch verbot er jedes nicht vorgeschriebene Ritardando und wollte die vorgeschriebenen Verzögerungen auf das allergeringste Maass beschränkt haben . . . Endlich protestirte er auch gegen jene „prickelnde" Unruhe, gegen das Abhetzen und Abjagen seiner Stücke durch Spieler, welche dem Vorwurfe sentimentaler Auffassung durch solch beschleunigtes summarisches Verfahren am sichersten zu begegnen glaubten. Hierbei müssen wir jedoch zugleich sehr entschieden markiren, dass seine zahlreichsten Zurufe beim Unterricht waren: nur flott, frisch, immer vorwärts, und dass die Tempi seiner Stücke meist von den heutigen Dirigenten viel zu langsam genommen werden . . ."

Die Vorrede enthält ausserdem eine Fülle geistvoller Ausführungen und Bemerkungen — bis auf das hässliche Wort: „Schumann-Klimperei". Hierzu will ich nur bemerken, dass nach meiner Ansicht, und gewiss der vieler Anderen, deutsche Gemüthstiefe und deutsches Gefühlsleben durch Keinen inniger und ergreifender zum Ausdruck gelangt sind, wie gerade durch Rob. Schumann, und dass, obwohl Rich. Wagner ihm die Befähigung zu grösseren Conceptionen abspricht, sich Werke wie das *A* moll-Concert und das Klavierquintett den werthvollsten gleichartigen Compositionen unserer bedeutendsten Tonsetzer sehr wohl anreihen können. —

Drittes Kapitel.

Richard Wagner.

Aus dem Vorstehenden wird man ein Bild gewonnen haben, wie im vorletzten Decennium unseres Jahrhunderts, unter dem Vortritte Hans von Bülow's, sich die Handhabung des Zeitmaasses bei den Reproductionen der Orchesterwerke unserer grossen Tonmeister gestaltete. Man wird ferner erkannt haben, dass die Mittheilungen Schindler's über die zu beobachtenden Vortrags-Normen bei der Ausführung von Werken unseres grössten Instrumental-Componisten nicht ohne Einfluss auf die ausübenden Tonkünstler dieser Epoche bleiben konnten. Auch wenn Bülow Schindler's nicht ausdrücklich in seiner Sonaten-Ausgabe erwähnt hätte, würde man annehmen müssen, dass dieser denkende und vielbelesene Künstler vor Uebernahme einer solchen, mit der höchsten Genauigkeit ausgeführten Arbeit die wichtigeren Ueberlieferungen sorgfältig zu Rathe gezogen habe. Man würde jedoch, wie man aus der verschiedenartigen Handhabung der Tempi leicht ersehen kann, durchaus fehlgehen, wollte man annehmen, dass Bülow und seine Nachfolger lediglich die Schindler'schen Vorschriften zur Richtschnur ihres Handelns gemacht haben. Für sie, und überhaupt für alle, welche sich zur neudeutschen Schule bekennen, giebt es eine weit gewichtigere Autorität als die Person des ersten Beethoven-Biographen, und diese Autorität ist kein Geringerer als — **Richard Wagner!**

Bei Bülow bedarf es kaum des Nachweises, denn Bülow war Wagner's Schüler und wurde auf Wagner's Veranlassung 1865 nach München berufen, zuerst als Hofpianist, dann als Director der nach Wagner's Vorschlägen zu reformirenden Königl. Musikschule und als Hofkapellmeister, und blieb somit bis zum Jahre 1869 mit seinem Meister in beständigem Verkehr. In diesem Jahre aber erschienen, seit dem 26. November, in der „Neuen Zeitschrift für Musik" die ersten Artikel von Wagner's Schrift:

Ueber das Dirigiren.

Man kann es nur sehr bedauern, dass dieses grossartige Werk, welches über die Manipulation des Dirigirens so gut wie Nichts, über den Vortrag der klassischen Instrumentalwerke dagegen eine fast vollständige, vielleicht auch durch Schindler mit beeinflusste, sonst aber ganz selbstständige Theorie enthält, heutzutage in der Einzelausgabe vollständig vergriffen und somit nur noch in der Gesammtausgabe der Wagner'schen Schriften, oder allenfalls in den Einzelnummern der oben erwähnten Zeitschrift zu haben, und daher nicht für Jedermann leicht erhältlich ist. Und doch sollte es von keinem Musikbeflissenen welcher Art auch immer ungelesen bleiben! Und zwar nicht nur wegen seines ästhetischen Inhaltes. Die ganze Wagner'sche Persönlichkeit tritt uns darin lebendig entgegen, sei es, dass er mit seiner Beredsamkeit für „unsere grosse, unsäglich herrliche deutsche Musik" plaidirt, oder Menschen und Verhältnisse mit den Strahlen des Genies durchleuchtet, — seiner Animosität gegen anders Gesinnte die Zügel schiessen lässt oder seine Getreuen in den Himmel erhebt! Ein eigenthümliches Gefühl ergreift mich, nun dem Gewaltigen entgegentreten zu müssen, denn ich bin ein leidenschaftlicher Verehrer seiner Musik, und was seine dichterische Begabung betrifft, so zähle ich das Textbuch der „Götterdämmerung" zu den ergreifendsten Erzeugnissen der gesammten dramatischen Litteratur.

Dies Alles darf mich jedoch nicht abhalten, an seine Schrift „Ueber das Dirigiren" jetzt die kritische Sonde zu legen. Zuvörderst jedoch will ich versuchen, den Kernpunkt derselben, die Wagner'sche Vortragslehre kurz zu skizziren. —

> „Will man Alles zusammenfassen" (sagt Wagner, Gesammtausgabe Bd. 8 pag. 341), „worauf es für die richtige Aufführung eines Tonstückes von Seiten des Dirigenten ankommt, so ist dies darin enthalten, dass er immer das richtige Tempo angebe; denn die Wahl und Bestimmung desselben lässt uns sofort erkennen, ob der Dirigent das Tonstück verstanden hat oder nicht. Das richtige Tempo giebt guten Musikern bei genauerem Bekanntwerden mit dem Tonstück es fast von selbst auch an die Hand, den richtigen Vortrag dafür zu finden, denn jenes schliesst bereits die Erkenntniss dieses letzteren von Seiten des Dirigenten in sich ein. Wie wenig leicht es aber ist, das richtige Tempo zu bestimmen, erhellt eben hieraus, dass nur aus der Erkenntniss des richtigen Vortrags in jeder Beziehung auch das richtige Zeitmaass gefunden werden kann. Hierin fühlten die alten Musiker so richtig, dass sie, wie Haydn und Mozart, für die Tempobezeichnung meist sehr allgemeinhin verfuhren: „Andante" zwischen „Allegro" und „Adagio" erschöpft

mit der einfachsten Steigerung der Grade fast alles ihnen hierfür nöthig Dünkende. Bei S. Bach finden wir endlich das Tempo allermeistens geradeswegs gar nicht bezeichnet, was im echt musikalischen Sinne das Allerrichtigste ist."

Diesen Sätzen kann ich mich nur unbedingt anschliessen, und möchte den letzten nur noch dahin erweitern, dass für den guten Musiker auch die dynamischen Vortragszeichen, bis auf wenige grundlegende oder aussergewöhnliche, vollkommen überflüssig sind, ja, dass sie unter Umständen sogar geradezu verwirrend wirken können.

Wie sehr übrigens die agogischen Vortragsbezeichnungen der lebendigen Auffassungskraft des Vortragenden bedürfen, sieht man an den Fermaten. Sie werden meist viel zu wenig ausgehalten. Wagner rügt die Kurzathmigkeit, mit der die Dirigenten über die erste Fermate der C moll-Symphonie hinwegzugehen pflegen.



Nach meiner Meinung muss dieses *es* sogar 7 volle Takte ausgehalten werden!

An dieser Stelle tritt übrigens Wagner in vollsten Gegensatz zu Schindler. Denn während letzterer verlangt (1. Aufl. p. 241), für die ersten Takte dieses „Allegro con brio" überschriebenen Satzes ein bedeutend herabgesetztes Tempo, etwa „Andante con moto, ♩ = 126" zu wählen — Beethoven habe ihm den Eingang des Werkes mit den Worten erläutert: „So pocht das Schicksal an die Pforte!" — lässt Wagner Beethoven den Dirigenten mit Geisterstimme zurufen: „Halte du meine Fermaten lange und furchtbar! Ich schrieb keine Fermaten zum Spass, oder aus Verlegenheit; sondern was in meinem Adagio der ganz und voll aufzusaugende Ton für den Ausdruck der schwelgenden Empfindung ist, dasselbe werfe ich, wenn ich es brauche, in das heftig und schnell figurirte Allegro als wonnig oder schrecklich anhaltenden Krampf. Dann soll das Leben des Tons bis auf seinen letzten Blutstropfen aufgesogen werden, dann halte ich die Wellen meines Meeres an, und lasse in seinen Abgrund blicken, oder hemme den Zug der Wolken, zertheile die wirren Nebelstreifen, und lasse einmal in den reinen blauen Aether, in das strahlende Auge der Sonne sehen. Hierfür setze ich Fermaten, d. h. plötzlich eintretende, lang auszuhaltende Noten in meine Allegro's. Und nun beachte Du, welche ganz bestimmte thematische Absicht ich mit diesem gehaltenen *Es* nach **drei stürmisch kurzen Noten** hatte und was ich mit allen den im Folgenden gleich auszuhaltenden Noten gesagt haben will."

Ich habe die ganze Stelle hierhergesetzt und mir dabei erlaubt, die bedeutsamsten Punkte für das Auge hervorzuheben, weil

sie für die Wagner'sche Beethoven-Auffassung in dieser Einzelheit nicht minder wie im Allgemeinen so ungemein charakteristisch ist. Von nicht geringerer Bedeutung ist aber auch der Erklärungsgrund, welchen Wagner für das mangelhafte Aushalten solcher Fermaten giebt. Er findet ihn in der Unfähigkeit der Orchester, einen Ton gleichmässig stark auszuhalten: „nichts ist unsern Orchestern fremder geworden, als das gleichmässig starke Aushalten eines Tones."[1]) Denn dieser gleichmässig stark ausgehaltene Ton ist nach ihm „die **Basis** (?) **aller Dynamik**, wie im Gesang, so im Orchester . . . ohne diese Grundlage giebt ein Orchester viel Geräusch, aber keine Kraft", und andererseits, „wie wir kein rechtes Forte haben, fehlt uns auch das rechte Piano; beiden mangelt die Fülle des Tones . . . . Der hier gemeinte leise und jener zuvor bezeichnete stark ausgehaltene Ton sind nun **die beiden Pole aller Dynamik des Orchesters**, zwischen denen sich der Vortrag zu bewegen hat . . . ."

Nach dieser Abschweifung in die Dynamik kommt Wagner dann wieder auf das Tempo zurück. (Pag. 353).

„Offenbar kann das richtige Zeitmaass nur nach dem Charakter des besonderen Vortrages eines Musikstückes bestimmt werden; um jenes zu bestimmen, müssen wir über diesen einig sein: die Erfordernisse des Vortrages, ob er vorwiegend dem gehaltenen Tone (dem Gesange), oder der rhythmischen Bewegung (der Figuration) sich zuneigt, diese haben den Dirigenten dafür zu bestimmen, welche Eigenthümlichkeit des Tempos er vorwiegend zur Geltung zu bringen hat."

Und nun kommt eine ganz eigenartige und geistvolle genetische Entwicklung des Allegro aus dem Adagio, der wir Schritt für Schritt zu folgen haben.

„Hier steht nun das Adagio dem Allegro gegenüber, wie der gehaltene Ton der figurirten Bewegung. Dem tempo adagio giebt der gehaltene Ton das Gesetz: hier zerfliesst der Rhythmus in das sich selbst angehörende, sich allein genügende reine Tonleben. In einem gewissem zarten Sinne kann man vom reinen Adagio sagen, dass es **nicht langsam genug** genommen werden kann: hier muss ein schwelgerisches Vertrauen (!) in die überzeugende Sicherheit (?) der reinen Tonsprache herrschen;

---

1) pag. 351. Beim Durchlesen des ganzen hierauf bezüglichen Passus kann ich übrigens meine Verwunderung nicht unterdrücken, dass Wagner gar nicht auf den Gedanken kommt, einen mehrmaligen Bogen- resp. Athemwechsel vorzuschreiben! Da derselbe von den verschiedenen Mitwirkenden zu den verschiedensten Zeiten ausgeübt würde, so kann durch dieses Auskunftsmittel eine beliebig lange Fortsetzung des Tonstromes erzielt werden. Die Fermaten am Schlusse des Satzes mit den Paukenwirbeln müssten womöglich noch länger als 7 oder 8 Takte ausgehalten werden.

hier wird der languor der Empfindung zum Entzücken; was im Allegro der Wechsel der Figuration ausdrückte, sagt sich hier durch die unendliche Mannigfaltigkeit des flectirten (NB) Tones; der mindeste Harmoniewechsel wirkt hierbei überraschend, wie die fernsten Fortschreitungen durch die stets gespannte Empfindung als erwartet vorbereitet werden."

Diese Sätze haben für zartbesaitete Gemüther entschieden etwas sehr Bestechliches. Eine ruhige Beurtheilung wird in ihnen manches Ueberschwängliche, mystisch Verworrene finden. Vor dem „in das sich allein genügende reine Tonleben zerfliessenden Rhythmus" müsste selbst bei langsamstem Tempo gewarnt werden, noch mehr vor dem „nicht langsam genug zu nehmenden" Adagio. Dirigenten oder Spieler, welche nicht aus eigenem selbstständigen Erfassen, sondern nach solchem Recepte ihre Vortragsweise einrichten, werden leicht das von Wagner zur Einschränkung gesetzte „In einem gewissen zarten Sinne" übersehen, oder diesen zarten Sinn nicht zu treffen wissen. Hierzu gehört eben die Begabung eines Wagner! Lieber also 10 Grade zu schnell, als ein qualvolles Zulangsam, namentlich wenn dies nicht auch mit der von Wagner gleichfalls geforderten „unendlichen Mannigfaltigkeit des flectirten Tones" gepaart ist. —

Wagner scheint bei den obigen Auslassungen ganz besonders an das Adagio der 9. Symphonie gedacht zu haben, denn er erzählt gleich darauf:

„Vielleicht bin ich der einzige Dirigent, welcher es sich getraute, das eigentliche Adagio des dritten Satzes der neunten Symphonie seinem reinen Charakter gemäss auch für das Zeitmaass aufzufassen. Diesem stellt sich hier zunächst das mit dem Adagio abwechselnde Andante $^3/_4$ gegenüber, wie um jenem recht auffällig seine ganz besondere Eigenschaft zu sichern, was aber unsere Dirigenten nie abhält, beide Charaktere in der Art zu verwischen, dass nur der rhythmische Wechsel des Vierviertel- und Dreiviertel-Taktes übrig bleibt."

Nun — diese 9. Symphonie wurde, wie Schindler erzählt (1. Aufl. 220), von Beethoven selbst zweimal metronomisirt, das eine Mal für den Verleger[1]), das andere Mal nach Monaten für die philharmonische Gesellschaft in London.[2]) Die erste Notirung war nämlich verlegt und liess sich nicht auffinden[3]). „Die Absendung drängte, er musste sich demnach zu abermaliger Vornahme dieses unange-

1) Beethoven schickte ihm die Metronomisirung, als die Partitur schon erschienen war, am 13. October 1826. Diese Tempi wurden veröffentlicht in der „Caecilia" December 1826, Bd. 6 pag. 158. — (Nottebohm: Metr. Bez.)

2) Beigelegt einem Briefe Beethoven's an Moscheles vom 18. März 1827. (Schindler, 1. Aufl. 220.)

3) Schindler: 3. Aufl. II., 250.

nehmen Geschäfts bequemen. Aber siehe, kaum war die Arbeit gethan, als ich die frühere Notirung auffand. Ein Vergleich zeigte die Abweichung des Zeitmaasses bei allen Sätzen[1]." Hierauf soll Beethoven in die Worte ausgebrochen sein: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, der braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon."

Schon Nottebohm macht indess darauf aufmerksam, dass der Unterschied bei „sorgsamer Aufnahme" nicht gar so erheblich gewesen sein könne. Charakteristisch aber ist doch, dass Beethoven den Schwerpunkt mit Recht in das „richtige Gefühl" gelegt hat.

Leider ist nur die erstmalige Metronomisirung im Druck bekannt geworden. Lägen aber auch beide vor, so würde ich doch in Erwägung aller Umstände der ersten a priori den Vorzug geben. Sie ist für das Adagio molto e cantabile: ♩ = 60, für das Andante moderato: ♩ = 63. In einem gewissen „zarten Sinne" kann man also sagen, dass Beethoven sich die Viertel in beiden Tempi gleich schnell gedacht hat![2]) —

Doch hören wir weiter. „Dieser Satz", sagt Wagner „— gewiss einer der lehrreichsten im vorliegenden Betreff — bringt schliesslich mit dem reich figurirten Zwölfachteltakt auch das deutlichste Beispiel der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die schärfere Rhythmisirung der nun zu eigener Selbstständigkeit erhobenen begleitenden Bewegung, bei stets in ihrer charakteristischen Breite forterhaltener Cantilene. Hier erkennen wir das gleichsam fixirte Bild des zuvor nach unendlicher Ausdehnung verlangenden Adagio's, und wie dort eine uneingeschränkte (?) Freiheit für die Befriedigung des tonischen Ausdrucks das zwischen zartesten Gesetzen (NB.) schwankende Maass der Bewegung angab, wird hier durch die feste Rhythmik der figurativ geschmückten Begleitung das neue Gesetz der Festhaltung einer bestimmten Bewegung gegeben, welches in seinen ausgebildeten Consequenzen uns zum Gesetz für das Zeitmaass des Allegro wird."

Ich enthalte mich einer Zergliederung dieser Sätze, werde aber unwillkürlich an Hans Sachs' Wort erinnert:

Walther: Wie fang' ich nach der Regel an?

---

1) „Alle Tempi waren anders, theils langsamer, theils geschwinder." (1. Aufl. 220.)

2) Uebrigens kann ich Wagner doch nicht ganz Unrecht geben. Der „languor der Empfindung" macht beim Andante einer mehr bewegten sehnsüchtig vorwärts drängenden Stimmung Platz. Man nehme daher das Andante etwa = 69; (in einer Skizze [Nottebohm: Skizzen zur neunten Symphonie] hat dieses Thema sogar die Ueberschrift: „alla Menuetto"!) — Dass übrigens Beethoven sich seine Adagio's nicht so ungeheuer langsam vorstellte, zeigt seine der Sonate op. 106 mitgegebene metronomische Bezeichnung des Adagio sostenuto, 6/8 : ♪ = 92.

Sachs: Ihr stellt sie selbst, und folgt ihr dann[1]).
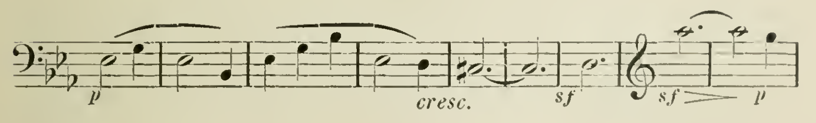
Doch weiter zur Hauptsache!

„Wie der gehaltene und in seiner Andauer modificirte Ton die Grundlage alles musikalischen Vortrages ist“, [so ist's richtig!] „wird das Adagio, namentlich durch so consequente Ausbildung, wie sie ihm Beethoven eben in diesem dritten Satze seiner neunten Symphonie gegeben hat, auch die Grundlage aller musikalischen Zeitmaassbestimmung. (??) Das Allegro kann, in einem zartverständigen Sinne (!) als das äusserste Ergebniss der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die bewegtere Figuration angesehen worden. Selbst im Allegro dominirt, bei genauer Beachtung seiner bestimmendsten Motive immer der dem Adagio entlehnte Gesang. Die bedeutendsten Allegro-Sätze Beethoven's werden meistens durch eine Grundmelodie beherrscht, welche in einem tieferen Sinne dem Charakter des Adagio's angehört, und hierdurch erhalten sie die sentimentale Bedeutung, welche diese Allegro's so ausdrücklich gegen die frühere, naive[1]) Gattung derselben abstechen lässt!“

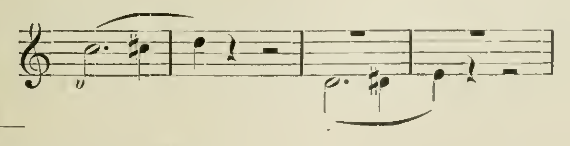
Hier fragt man erstaunt, welche von den Beethoven'schen Allegrosätzen seiner Symphonieen, ausser der von Wagner citirten Eroica, durch eine Grundmelodie beherrscht werden, welche selbst „in einem tieferen Sinne“ dem Charakter des Adagio's angehören? Die 4te, 5te, 6te, 7te, 8te, 9te? von den beiden ersten gar nicht zu sprechen!

Der Missgriff, den Wagner hierbei begeht, besteht in der Identificirung zwischen Cantilene und Adagio. Thatsächlich ist der Charakter der Beethoven'schen Allegro's vielfach ein melodiöser; aber es giebt langsame, und es giebt feurige Melodien, und beide Arten können in einem Tonstück sehr gut alterniren, ohne dass die langsame dem Tonstücke ihren Charakter aufzuprägen nöthig hätte. —

„Doch verhält sich zu dem Beethoven'schen



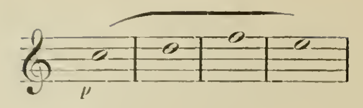
das Mozartische



1) Meistersinger, 3. Act.

2) Weiterhin lesen wir: „Bei dieser Bezeichnung schwebte mir die schöne Charakteristik vor, welche Schiller in seinem berühmten Aufsatze von der sentimentalischen und naiven Dichtkunst giebt.“

oder



bereits nicht fern, und der eigentliche exklusive Charakter des Allegro's tritt bei Mozart, wie bei Beethoven, erst dann ein, wenn die Figuration über den Gesang gänzlich die Oberhand erhält, also wenn die Reaktion der rhythmischen Bewegung gegen den gehaltenen Ton vollständig durchgesetzt wird. Dies ist zumeist in den aus dem Rondeau gebildeten Schlusssätzen der Fall, wovon sehr sprechende Beispiele die Finale's der Mozart'schen Es dur- und der Beethoven'schen *A* dur-Symphonie sind. Hier feiert die rein rhythmische Bewegung gewissermaassen ihre **Orgien (!)**, und daher können auch diese Allegro-Sätze **nicht bestimmt und schnell genug** genommen werden."

Hier also ist die Quelle zu suchen, aus der Bülow sein überschnelles Zeitmaass im Finale der *A* dur-Symphonie geschöpft hat! Damit will ich nicht sagen, dass Wagner für seine Person nicht auch in der Schnelligkeit noch das richtige Maass würde gefunden haben; aber seine beiden Aussprüche, das Adagio könne nicht langsam genug, das Allegro nicht schnell genug genommen werden — sind unzweifelhaft für den blinden Autoritätsglauben zur Scylla und Charybdis geworden.

Und die Mitte?

„Was aber zwischen diesen äussersten Punkten liegt, ist dem Gesetz der gegenseitigen Beziehungen zu einander unterworfen, und diese Gesetze können nicht zartsinnig und mannigfaltig genug erfasst werden, denn sie sind in einem tiefen Grunde dieselben, welche den gehaltenen Ton selbst in allen erdenklichen Nüancen modificirten; und wenn ich jetzt dieser, unseren Dirigenten nicht nur ganz unbekannten, sondern dieser Unbekanntheit wegen von ihnen mit tölpisch abweisender Verketzerung behandelten **Modification des Tempo's** eingehender mich zuwende, so wird Derjenige, welcher mir bisher aufmerksam gefolgt ist, verstehen, dass es sich dabei um ein wahres Lebensprinzip unserer Musik überhaupt handelt."

Es würde zu weit führen, die nun folgenden Ausführungen vollinhaltlich herzusetzen. Wagner unterscheidet zunächst zwischen dem naiven Mozart'schen und dem sentimentalen Beethoven'schen Allegro[1]) und gelangt zu dem Resultat:

1) Vgl. oben S. 29. — Wie man den ersten Satz der Eroica in einem durchweg glatten Tempo nehmen könne, ist ihm ganz unfassbar. Das erste Notenbeispiel betrifft eine auch von Schindler citirte Stelle. (Takt 83 ff. des Satzes.)

„dass seit Beethoven hinsichtlich der Behandlung und des Vortrages der Musik eine ganz wesentliche Veränderung eingetreten ist. Was früher in einzelnen abgeschlossenen Formen zu einem Fürsichleben auseinander gehalten war, wird hier, wenigstens seinem innersten Hauptmotive nach, in den entgegengesetzten Formen, von diesen selbst umschlossen, zu einander gehalten und gegenseitig aus sich entwickelt. Natürlich soll dem nun auch im Vortrage entsprechen werden, und hierzu gehört vor allen Dingen, **dass das Zeitmaass von nicht minderer Zartlebigkeit sei, als das thematische Gewebe, welches durch jenes sich seiner Bewegung nach kundgeben soll, selbst es ist.**"

Und wie denkt sich Wagner solche Tempo-Modificationen?

Dies erfahren wir am schnellsten aus der höchst lebendigen Schilderung einer Neueinstudirung der Freischütz-Ouvertüre, welche 1864 in einem von ihm in Wien gegebenen Concerte unter seiner Direction zur Aufführung kam. Zur Verfügung stand ihm das Wiener Hofopern-Orchester, „unstreitig eines der allervorzüglichsten der Welt", welches aber durch seine Anforderungen in Betreff des Vortrages dieser Ouverture völlig ausser Fassung gerieth. Gleich beim Beginn zeigte es sich, dass das Adagio der Einleitung bisher „als leicht gehäbiges Andante" genommen war. Das war nun nicht bloss eine Wiener Tradition. Denn als Wagner dieselbe Ouverture dreizehn Jahre nach Webers Tode (also im Jahre 1839) in Dresden dirigirte, und unbekümmert um die Gepflogenheiten seines älteren Collegen Reissiger das Tempo nach seinem Sinne nahm, wandte sich der alte Violoncellist Dotzauer zu ihm mit den Worten: „Ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig."[1]) — Das Orchester studirte also „das bis zum Ueberdruss bekannte Stück" vollständig neu. — Doch lassen wir den Meister selbst erzählen!
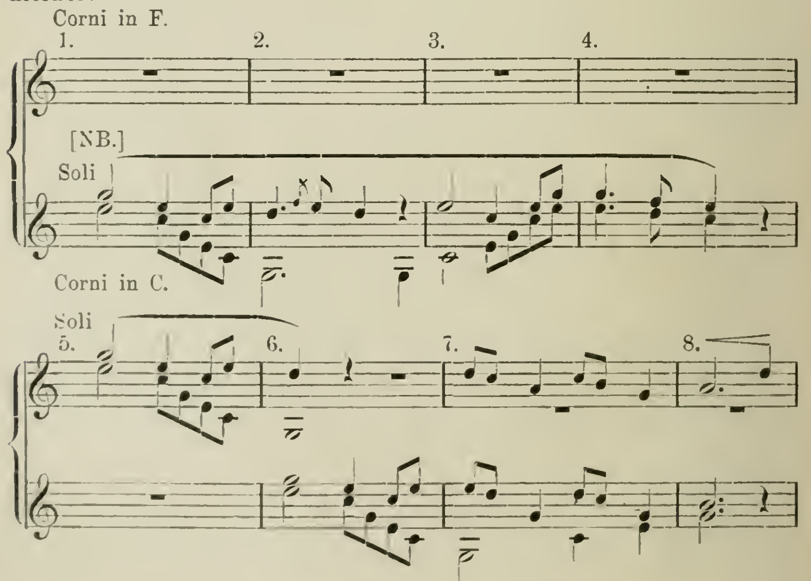
„Unverdrossen änderten die Hornbläser unter der zartsinnig künstlerischen Anführung R. Lewi's den Ansatz, mit welchem sie bisher die weiche Waldphantasie der Einleitung als hochtönig prahlendes Effectstück geblasen, gänzlich, um der Vorschrift (?) gemäss zu dem Pianissimo der Streichinstrument-Begleitung in ganz anderer Weise den beabsichtigten zauberischen Duft über ihren Gesang auszugiessen, wobei sie nur einmal (ebenfalls nach Vorschrift) die Stärke des Tones zu einem Mezzoforte anschwellten, um dann, ohne des üblichen [sic] sforzando auf dem nur zart inflectirten
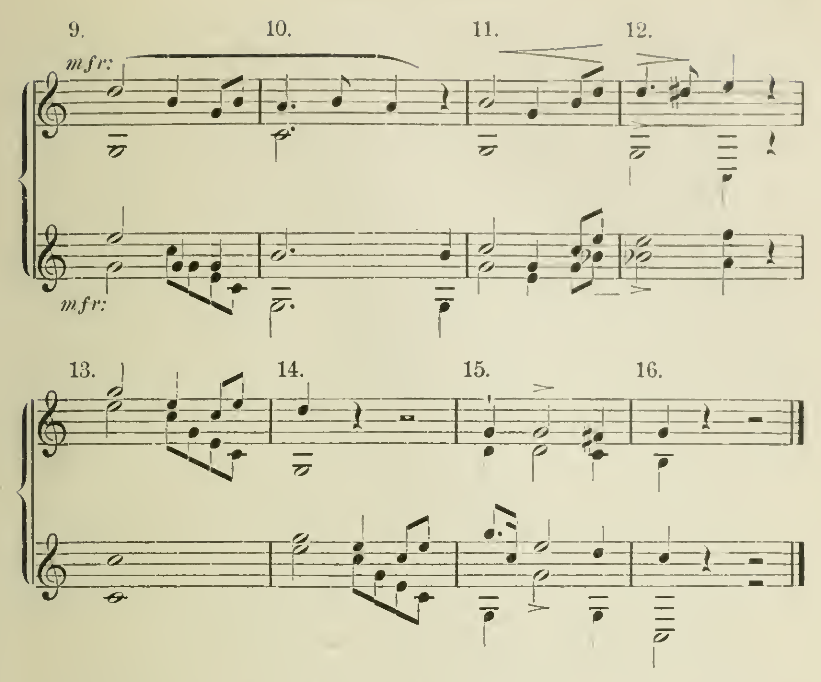
1) Das Tempo der Einleitung dürfte nach meiner Empfindung mit ♩ = 60 hinreichend langsam genommen werden. Jähns verlangt allerdings ♩ = 52.



sanft schmelzend sich zu verlieren."

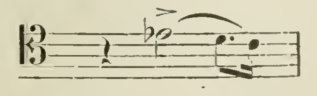
Das klingt ja wundersüss, stimmt aber leider mit der „Vorschrift" nicht völlig überein. Die Königl. Bibliothek zu Berlin bewahrt die Partitur des Freischütz von des Componisten eigener Hand. Aber weder in dieser, noch in einer vom Original-Verleger Schlesinger veranstalteten Druckausgabe der Ouverture (S. 1176) findet sich beim Eintritt der Hörner, seien es die in C oder die in F, überhaupt ein Vortragszeichen! Der etwaige Einwand, dass handschriftliche Zeichen nicht consequent in allen Stimmen der Partitur durchgeführt zu werden pflegen und dass demgemäss das im vorhergehenden Takte für die Saiteninstrumente gesetzte *pp* auch für die Hörner Verbindlichkeit habe, wäre nicht stichhaltig, da es sich hier nicht nur um ein anderes Chor handelt (das *pp* erscheint im ersten Takte des Streichquartetts sogar mehrfach wiederholt), sondern auch um ganz andere Notengruppen, ja um das Thema selbst. Dass dieses gegen die Begleitung sogar merklich hervorzutreten habe, wird sogar von Weber durch das zugefügte Wort „Soli" — der einzigen von ihm anfänglich gegebenen Vorschrift — ausdrücklich gefordert. Ich denke mir also als Grund-Nuance ein wenn auch „duftiges", immerhin aber einfaches „piano", setze jedoch zur allgemeinen Beurtheilung die Stelle nach dem Originalmanuskript hierher:





Sollte nun Jemand, wie auch Wagner zu thun scheint, annehmen wollen, dass Weber sich den Anfang dieser Hornstelle wirklich *pp* gedacht habe, so müsste ihn die schnelle Steigerung in das mezzoforte (Takt 8) doch wieder stutzig machen. Dieses *mf* hinwiederum, welches nach „Vorschrift“ bis zu Ende des Satzes gelten soll, nimmt nun aber im Takt 11 vorübergehend sogar einen noch höheren dynamischen Aufschwung, während Wagner eine nur einmalige Anschwellung des Tones gestattet —, und wenn ich ihm auch von Takt 13 an ein allmähliches „schmelzendes“ Zurückgehen der Tonstärke gern einräumen will, so muss ich doch sagen, dass seine Auffassung dieser „Waldphantasie“ der Weber'schen Vorschrift gegenüber verweichlicht erscheint.

„Auch die Violoncelle milderten den gebräuchlich gewordenen heftigen Anstoss des

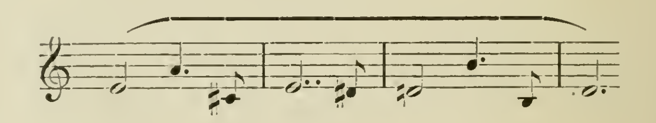


über dem Tremolo der Violinen zu dem gewollten nur leisen Seufzer, wodurch das endlich der Steigerung folgende Fortissimo seine ganze erschreckend verzweiflungsvolle Bedeutung er-

hält. Nachdem ich so dem einleitenden Adagio seine schauerlich geheimnissvolle Würde zurückgegeben hatte, liess ich der wilden Bewegung des Allegro [Molto vivace ₵] vollen leidenschaftlichen Lauf, wobei ich durch die Rücksicht auf den zarteren Vortrag des sanften zweiten Hauptthemas in keiner Weise gebunden war, weil ich mir sehr wohl zutraute, zur rechten Zeit das Tempo wieder soweit zu ermässigen, dass es unmerklich zu dem richtigen Zeitmaasse für dies Thema gelangte."

Hier offenbart sich nun also die besagte Modification des Zeitmaasses in dem leidenschaftlichen Tempo des ersten Themas, dem allmählichen Zurückgehen der Schnelligkeit, und dem herabgesetzten Tempo für das zweite Thema. Diese Herabsetzung des Zeitmaasses für Cantabile-Stellen ist nicht neu. Schon Hummel empfiehlt sie in seiner Klavierschule (1828). Wagner aber begründet sie, wie folgt:

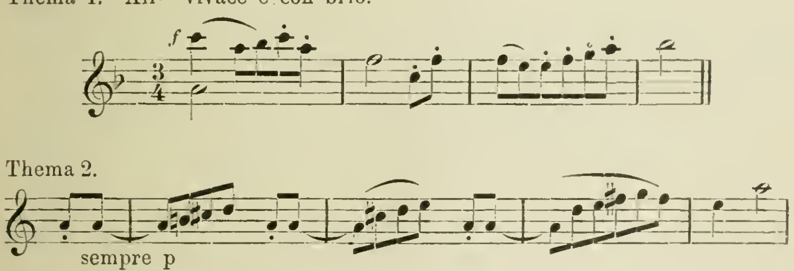
„Ganz offenbar bestehen nämlich die meisten, ja fast alle combinirteren neueren Allegro-Sätze aus zwei im Grunde wesentlich verschiedenen Bestandtheilen: die Bereicherung derselben, im Gegensatz zu der früheren naiveren oder ungemischteren Allegro-Construction, liegt eben in dieser Combination des reinen Allegrosatzes mit der thematischen Eigenthümlichkeit des gesangreichen Adagio's in allen seinen Abstufungen. Das zweite Hauptthema des Allegro's der Ouverture zu „Oberon":
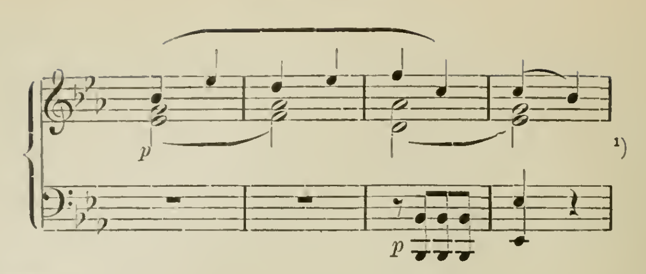


zeigt, wie es dem eigentlichen Allegro-Charakter ganz und gar nicht mehr angehört, diese entgegengesetzte Eigenschaft am unverhülltesten auf. Dieser entgegengesetzte Charakter ist für die technische Form vom Componisten natürlich ganz in der Weise zur Verwebung mit dem Hauptcharakter des Tonstückes vermittelt, wie seine eigenste Tendenz bereits um dieser Vereinigung willen abgeleitet ist. Dies will sagen: äusserlich liest sich dieses Gesangthema ganz nach dem Schema des Allegro's ab; sobald es seinem Charakter nach lebenvoll sprechen soll, zeigt es sich aber, welcher Modification dieses Schema eben fähig gedacht sein musste, um dem Tondichter für beide Hauptcharaktere gleichmässig verwendbar dünken zu können."

Wagner's Gedankengang gipfelt also in dem Satze, dass das Schema eines Allegro-Satzes moderner Construction so aufzufassen

sei, als habe der Componist bei Entwurf desselben beiden Charakteren, dem des Allegro einerseits, und dem des Adagio andererseits, Rechnung tragen wollen, und dass diese Doppelrücksicht äusserlich durch eine Modification des Tempos auszudrücken sei, welche für die dem Adagio entlehnten Theile eine Herabminderung des Hauptzeitmaasses bedeutet. Sehen wir für einen Augenblick ab von solchen Opern-Ouverturen, deren Themen den verschiedenartigsten Scenen der zugehörigen Oper selbst entlehnt sind, so wird man zunächst von einem Manne wie Beethoven von vornherein annehmen müssen, dass dieser formvollendetste Componist seine Allegrosätze unter einem durchaus einheitlichen Gesichtspunkte concipirt und entworfen habe. Ich bestreite ganz entschieden, dass die zweiten Themen solcher Beethoven'scher Sätze (der sogen. Seitensatz) im Allgemeinen dem Charakter des Adagio entsprechen. Denn das Adagio hat eben ein ganz anderes ihm eigenes Ethos, während in den Allegro-Seitensätzen noch sehr wohl die heftige Bewegung des Hauptsatzes nachzittern kann. Man vergleiche z. B. 8. Symphonie:
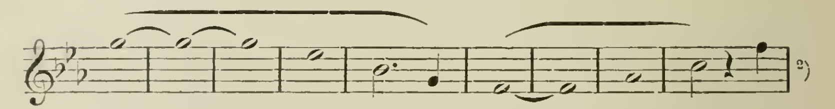


freilich befinden sich diese zweiten Themen in einem gewissen Gegensatze zum Hauptthema, aber diesen auszudrücken, stehen dem Componisten die verschiedensten Mittel zu Gebot: legato und weiche Rhythmen gegen staccato und punktirte Rhythmen (wie im *C*moll-Concert), — Moll gegen Dur und umgekehrt, — Verschiedenartigkeit im Bau der Perioden, in der Harmonie und Modulation — und endlich in der Verwendung grösserer Notenwerthe, wie in der *C*moll-Symphonie. Wer aber möchte die Viertel daselbst und damit zugleich die sie begleitenden, dem Hauptthema entlehnten Achtel in einem anderen Tempo denken wollen, als eben dieses Hauptthema selbst?!



Was gerade diese verschiedenartigen Themen unter einer höheren Einheit verbindet — ist eben — **die Einheit des Zeitmaasses!** —

Doch kehren wir mit Wagner zur Freischütz-Ouverture zurück.

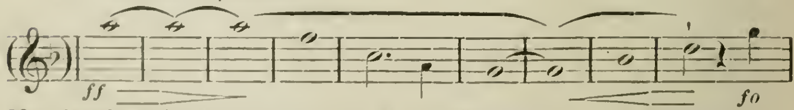
„Um mich für jetzt in meiner Erzählung von jener Aufführung der Freischütz-Ouverture mit dem Wiener Orchester nicht länger zu unterbrechen, berichte ich nun des Weiteren, dass ich, nach äusserster Erregung des Zeitmaasses, den ganz dem Adagio entlehnten, lang gedehnten Gesang der Klarinette:



dazu verwendete, von hier an, wo alle figurative Bewegung im gehaltenen (oder zitternden) Tone aufgeht, das Tempo durch-
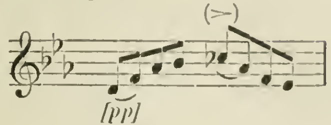
1) Unter den ersten Allegro-Sätzen der Beethoven'schen Sonaten dürften kaum drei oder vier (darunter am meisten op. 111) eine Annäherung des Seitensatzes an das Adagio erkennen lassen. Eher einige, dem Abschluss der Theile vorangehende sogenannte Schlusssätze. Selbst das choralartig erscheinende zweite Thema der Sonate in C dur op. 53 dürfte nur ein unmerkliches Nachlassen der Schnelligkeit gestatten, da es sonst mit seiner eigenen Triolenvariation, oder diese mit den Triolen des Schlusssatzes in Conflict gerathen würde. — In der sogenannten Appassionata (op. 57) ist der Seitensatz ungefähr ebenso bewegt, wie der Hauptsatz. Ein schwelgerisches Zurückhalten bei diesem Dur-Thema würde sehr bald durch allerhand zum Theil ganz unerwartete Vortragszeichen aus seiner Träumerei gerissen werden. — Die Hauptsache ist also immer wieder die richtige Wahl des Grund-Tempos. —

2) Nach Weber's Partitur-Autograph: (Clarinetti in B)
Solo, con molto passione.



Man beachte die Ueberschrift, die Vortragszeichen und die Bogenziehung.

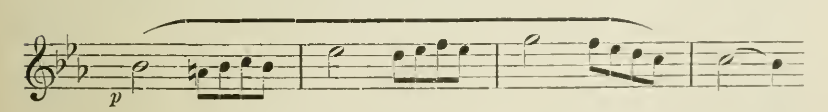
aus unmerklich soweit zurückzuhalten, dass es, trotz der wiederum bewegteren Zwischenfigur:



mit der hierdurch so schön vorbereiteten Kantilene in Es-dur in der gelindesten Nuance des immerhin festgehaltenen Hauptzeitmaasses angekommen war."

Wir nehmen Notiz von der „durchaus unmerklichen" Zurückhaltung des Zeitmaasses, von der wiederum beschleunigten Zwischenfigur, mit welcher dann allerdings auch die Fortsetzung des dem Adagio entlehnten Gesanges der Klarinette im Sinne des Hauptzeitmaasses mit beschleunigt war (!), und von der „gelindesten Nüance des immerhin festgehaltenen Hauptzeitmaasses", und fragen uns nur, welches wohl die gelindeste Nüance eines immerhin festgehaltenen Molto vivace[1]) sein möge? — Doch hoffentlich immerhin noch ein **molto vivace!** — Nun so wollen wir uns getrost dem Glauben an die geniale Führung des Meisters überlassen, besonders da er uns versichert, dass auch die Uebergänge sich „durchaus unmerklich" vollzogen hätten[2]). Könnte er doch Weber selbst als Autorität heranziehen, der sich in einem Aufsatze der „Berliner Musikzeitung" vom Jahre 1827 zu Gunsten der Taktfreiheit ausgesprochen hatte[3]). Worin ich aber dem Meister keinesfalls beipflichten kann, das ist wiederum der dynamische Vortrag, den er der nun folgenden Stelle gegeben hat.

„Wenn ich nun für dieses Thema



darauf hielt, dass es gleichmässig piano, also ohne die übliche
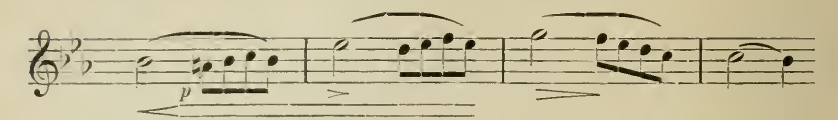
---

1) Ich würde dieses molto vivace mit 𝅗𝅥 = 120 ausdrücken. Jähns verlangt 𝅗𝅥 = 108.

2) Dass aber die kritiklose Nachahmung derartiger Massnahmen im Stande ist, Caricaturen hervorzubringen, muss leider gleichzeitig als eine traurige Gewissheit bezeichnet werden.

3) Berliner Allg. Mus.-Ztg., Jahrgang 1827, No. 28. Schon von Schindler citirt. Daselbst heisst es u. A.: „Es giebt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkommen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es giebt kein Presto, das nicht ebenso, im Gegensatze, den ruhigen Vortrag mancher Stelle verlangt, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdruck zu benehmen . . ." (Ausführlicher im letzten Kapitel.)

gemeine (!) Accentuation beim Aufsteigen der Figur, sowie mit gleichmässiger Bindung im Vortrage, also nicht
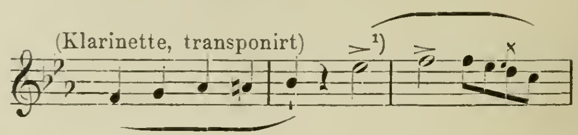


gespielt werde, so war dies zwar mit den sonst so vortrefflichen Musikern Alles erst zu besprechen, der Erfolg aber ..." etc.

Werfen wir nun einen Blick auf Weber's Partitur-Manuscript oder die gedruckten Partituren von Schlesinger (S. 1176 und 3512), so finden wir das Thema an dieser Stelle allerdings mit „dolce" bezeichnet, und die Bogenziehung mit der specifisch Wagnerischen auch annähernd übereinstimmend; aber schon im vierten Takte bemerken wir in der ersten Violine ein von Wagner ausgelassenes Accentzeichen:



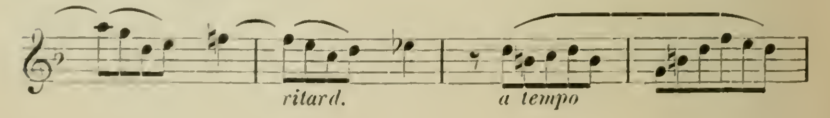
dem in der Klarinette sogleich zwei weitere folgen:



woraus wir zunächst schliessen müssen, dass der Componist sich dies Thema doch nicht so ganz accentlos gedacht habe! Wollte man nun dagegen geltend machen, dass Wagner gerade die dynamische Flexion der nicht mit Zeichen bedachten Takte gerügt habe, so würde man sich auf den Standpunkt derer stellen, die **nur** die vom Componisten vorgeschriebenen dynamischen Zeichen beobachtet wissen wollen. Mit welchem Rechte aber könnte man dann von diesem Standpunkte aus willkürliche Varietäten des Zeitmaasses beanspruchen, da doch auch für solche dem Componisten zahlreiche Vorschriften wie: tranquillo, animato, poco più lento, slentando, poco stringendo, ritardando[2]) etc. etc. zu Gebote stehen?

1) In der Violinstimme des Autograph fehlt das erste dieser Accentzeichen.

2) Wie z. B. das schöne, ausdrucksvolle ritardando in dem oben angeführten zweiten Thema im ersten Satze von Beethoven's 8. Symphonie: (Takt 6 des Themas)
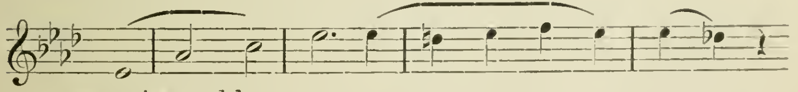


Alles, was man vom Standpunkte der Taktfreiheit aus beanspruchen könnte, wäre doch nur, dass auch die dynamischen Freiheiten sich ganz unauffallend und natürlich entwickeln müssen. Dass aber aufsteigende Figuren gewöhnlich crescendo, absteigende diminuendo gedacht werden, liegt so sehr in dem natürlichen Gefühle und in der Uebereinstimmung so vieler Musiker, wie hier der Orchestermitglieder, begründet, dass der Componist es geradezu vorschreiben müsste, sollte das Gegentheil von ihm beabsichtigt sein. Dass Weber erst dem *C* des vierten Taktes
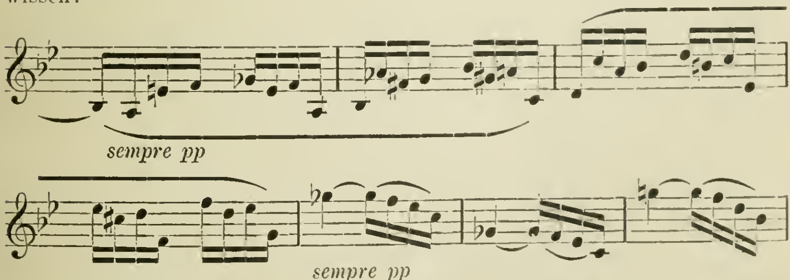


einen „Drucker" gab, mag diese Behauptung weiter unterstützen, denn gerade auf diese Betonung würden wohl die Wenigsten von selbst gekommen sein. Nur das Selbstverständliche braucht nicht angedeutet zu werden! Freilich kann das natürliche crescendo und eine damit verbundene Accentuation dieser Stelle, zumal bei dem nicht vorgeschriebenen Bogenwechsel leicht „gemein" werden, besonders wenn die monotone Accentuation des jedesmaligen guten Takttheiles ohne die Zuhülfenahme des gleichzeitigen cresc. und dim. bewirkt würde. Und endlich könnte das vorgeschriebene „dolce" — im Gegensatz etwa zu „espressivo" — als eine Mahnung erscheinen, sich jedes eigenen Gefühlsausdruckes zu enthalten[1].

---

1) Danach müsste z. B. die schöne Cantilene im zweiten Theile des letzten Satzes der Sonate op. 2 in F moll von Beethoven
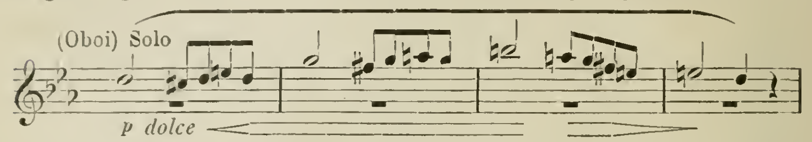


bis zum ersten < *sf*, also durch 29 Takte(!) in einem absolut gleichmässigen piano dahinfliessen! In diesem letzteren Sinne will Wagner übrigens auch die schöne Stelle aus der neunten Symphonie vorgetragen wissen:



Nur das Pariser Conservatorium-Orchester konnte sie ihm zu Danke machen. Selbst unter seiner eigenen Direktion, in Dresden und London,

Dass aber „dolce" sehr wohl mit < und > vereinbar sei, lehrt dasselbe Thema an einer anderen Stelle der Ouverture, und zwar im Durchführungssatze, wo es über dem Quartsextakkorde der Begleitung der Oboe mit folgender Bezeichnung zugetheilt ist:



Sollte aber Jemand glauben, das dolce gelte nur für den einen Takt — nun, so lehrt das crescendo-diminuendo immer noch, dass Weber das Thema dieser dynamischen Modification für fähig gehalten hat, welche, nach meiner Auffassung, hier nur stärker hervortreten muss, wie bei seinem erstmaligen Erscheinen. Endlich aber — wollte man nun schliesslich doch diese ganze Phrase auch in ihrer Fortsetzung bis zum *pp* des achten Taktes in einem consequenten absolut gleichmässigen piano belassen, so würden sich wieder die wenigen vereinzelten Drucker sehr deplacirt darin ausnehmen![1] —

Ich übergehe nun manches Andere, was hübsch — und auch nicht hübsch[2] zu lesen ist, muss aber doch noch einmal auf obiges Thema anlässlich seiner Wiederkehr beim Schlusse der Ouverture zurückkommen.

> ,,Ihrer Gewöhnung gegenüber sehr überrascht waren nun wieder die Musiker, als ich nach den prachtvoll ausgehaltenen *C* dur-Dreiklängen und den sie bedeutungsvoll hinstellenden grossen Generalpausen, für den Eintritt des jetzt zum Jubelgesang erhobenen zweiten Themas nicht die heftig erregte Nuance des ersten Allegro-Themas, sondern eben die mildere Modification des Zeitmaasses anwendete."

Der Erfolg aller dieser Maassnahmen im Zuhörerraum war denn nun auch ein derartiger, dass man behauptete, ,,die Ouverture
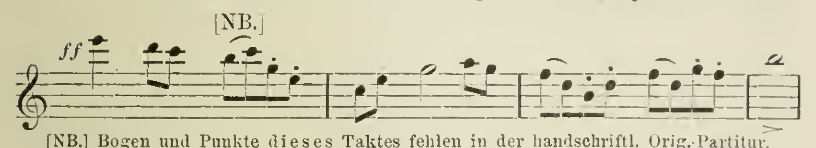
waren die Musiker beim vierten Takte „immer in ein Crescendo gerathen, wodurch dem nun mit dem fünften Takte eintretenden gehaltenen Ges unwillkürlich, ja nothwendig, ein bereits heftiger Accent zugeführt wurde . . ." Allerdings muss diese geisterhafte Stelle durchgehends im Flüsterton gehalten werden. Aber auch im Flüstern — man versuche es mit gegenwärtigem Satze! — werden wir unwillkürlich einzelne Silben durch stärkeren Anhauch der Vokale (wie das ü in „flüstern" und das o in „hervortreten" mehr hervortreten lassen!

1) Sehr richtig sagt Gustav Engel (Entwurf einer ontologischen Begründung des Seinsollenden. Berlin, Wilhelm Herz, 1894. pag. 93): Vortragszeichen „sind wie die Wegweiser im Wald, die eine kleinere Strecke dem Ermessen des Wanderers trotz aller Hinweisungen dennoch anheimgeben".

2) Wie, dass unseren Orchestervorträgen bei Abhetzung des Hauptthemas am Schlusse „oft nur noch der Klang der grossen Pferdepeitsche fehlt, um uns die ganz ähnlichen Effecte des Circus zurückzurufen" — wobei uns ein geflügeltes Wort Bülow's einfällt!

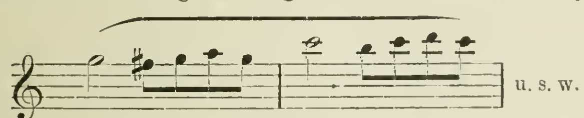
zuvor gar nicht gekannt zu haben" (!) und Wagner gefragt wurde, was er „nur damit angefangen hätte?"

„Namentlich war Manchem es unbegreiflich, durch welches, anderwärts mir gar nicht nachzuweisendes Mittel, ich die hinreissende neue Wirkung des Schlusssatzes hervorgebracht hätte: kaum wollte man mir glauben, wenn ich eben nur das gemässigtere Tempo als den Grund hiervon angab: wogegen allerdings die Herren Musiker des Orchesters etwas mehr — ein wirkliches Geheimniss (!) — verrathen könnten. Nämlich dieses: — im vierten Takte der breit und prachtvoll gespielten Entrata:



[NB.] Bogen und Punkte dieses Taktes fehlen in der handschriftl. Orig.-Partitur.

gab ich dem, verlegen und sinnlos in der Partitur sich als scheinbarer Accent ausnehmenden Zeichen > die jedenfalls vom Componisten so verstandene Bedeutung eines Diminuendo-Zeichens ⟩, und gelangte dadurch zu einem dynamisch gemässigteren, beim ersten Eintritte sofort durch weichere Inflection sich auszeichnenden Vortrag der folgenden thematischen Haupttakte
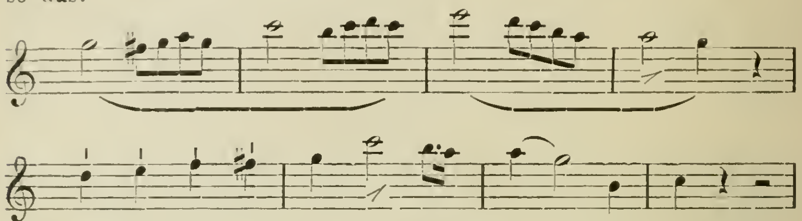


welche ich nun bis zu dem wieder eintretenden Fortissimo ganz natürlich ebenso anschwellen lassen konnte, wodurch das ganze weiche Motiv diesmal, auf der prachtvollen Unterlage, allerdings einen hinreissend beseligenden (!) Ausdruck erhielt. —"

Herbei, ihr Kapellmeister, heran, ihr Dirigenten, die ihr die Clownsjacke abzustreifen, und in reinem priesterlichen Gewande diese „arme, vielbesudelte Ouverture" wieder in ihr Heiligthum zurückzuführen gedenkt! Herbei! der Meister giebt euch selbst seine Zauberformel preis! — Zuvor aber seht euch einmal des Componisten Urschrift an!*) Hier steht es, das verlegen und sinnlos (!) in der Partitur sich als **scheinbarer Accent** ausnehmende Zeichen — — ein **wirklicher**, durchaus nicht zu verkennender **deutlicher Accent**, so deutlich wie hundert andere in derselben Ouverture, und nicht nur in einer Stimme, sondern in fünf-, sechsfacher Wiederholung, in einem Takte, dessen Breite ca. $1^1/_2$ Centimeter beträgt, mithin ein langgestrecktes ⟩ vollkommen gestattet hätte, und zwar wie zum Trotz mit der Spitze

*) Hierzu das Facsimile im Anhang.

schräg gegen den Notenkopf gerichtet /, während das eigentliche > in dieser Ouverture ganz wagerecht zu liegen pflegt![1]) — Aber warum sollte es auch nicht ein richtiges Accentzeichen sein? Die Phrase ist eben, um mich eines Riemann'schen Ausdrucks zu bedienen: „**ab-betont**“, oder genauer: **end-betont!** — Auch die gleich darauffolgenden Accentzeichen sehen ganz ebenso aus:

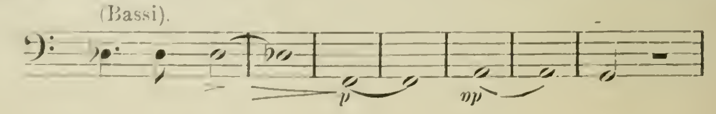


Dass natürlich mit jedem Accente ein sofortiges Nachlassen der Tonkraft verbunden ist, braucht wohl nicht weiter erörtert zu werden, denn der Accent bedeutet eben ein scharfes Anstossen des Tones bei seinem Beginne! Aber Wagner verräth uns, dass er das NB. nicht aufgehobene *ff* erheblich herabgesetzt haben muss. Bis zum nächsten im Quartett wiederholten *ff*, dem von Wagner offenbar gemeinten „wieder eintretenden Fortissimo“ (bei der abermaligen Wiederkehr des Themas) ist ein langer Weg von 32 Takten, während welcher er die Tonkraft erst wieder bis zum *ff* anschwellen liess. Nun ist es ja an sich zweckmässig, bis zu jener letztmaligen Wiederkehr des Themas, für dessen gesteigerte Wirkung der Componist aber auch schon selbst durch Erklimmen grösserer Tonhöhen gesorgt hat, indem er seine Melodie bis zum *g* und *a* hinaufführte — eine weise Oekonomie der Kraft walten zu lassen; auch will ich gern zugeben, dass diese Cantilene an ihrer eigentlichen Stelle, d. h. in der grossen Agathen-Arie, der sie entlehnt ist, vermöge ihres Textes:

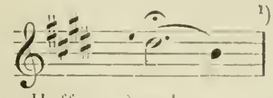
1) Zusammengedrängte Diminuendozeichen finden sich in geringer Zahl allerdings auch in dieser Handschrift, aber stets in Verbindung mit anderen Zeichen und möglichst horizontal:
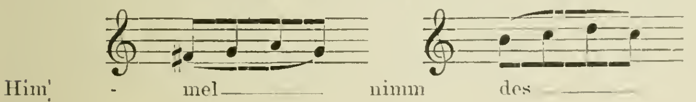


Das Accentzeichen bei obiger Stelle ist, wie gesagt, als solches ganz unverkennbar. Endlich finden sich Accent und Diminuendo-Zeichen einträchtiglich miteinander vereint kurz vor der Rückkehr des Haupt-Themas.



„Himmel, nimm des Dankes Zähren ...“
und mit der weich genommenen, in den Bässen legato gehaltenen Begleitung ein Mindermaass der Tonkraft gestattet, oder aus physischen Gründen sogar fordert, wie ich denn auch bei dem vorausgehenden Takte


(für dies Pfand der Hoffnung) an! —

das von Wagner verlangte diminuendo hier, auch ohne Vorschrift, durchaus gerechtfertigt finde; — dass aber in der Ouverture selbst, bei dem bim bam, bum bam der Pauken ein besonders, durch „weichere Inflection“ (und ermässigtes Tempo) herbeizuführender „hinreissend beseligender Ausdruck“ vom Componisten beabsichtigt worden sei, der bei geschmackvoller Ausführung nicht schon mit dem vorgeschriebenen *ff* und im gleichartigen Tempo eo ipso zu erreichen wäre, das dürfte sich schwerlich beweisen lassen. Eine Lohengrin-Stimmung vermag ich in dieser ungemein einfachen und populären Musik nicht zu finden. Das Geheimniss, das Wagner nicht verrathen hat, besteht eben darin, dass er seine eigene, schwärmerisch-phantastische Individualität in diese Ouverture hineinlegte! Melismen wie diese:



wird man in Bezug auf den Gesang nicht gerade für vornehm oder mustergültig erklären können! Sie wirken auf instrumentalem Gebiete ungleich nobler und hinreissender. Und so scheint mir, dass auch unsere vielbesprochene Melodie am Schluss der Ouverture, da das vorangehende *ff* vom Componisten ja doch nun einmal nicht widerrufen ist, am besten im feurigen Jubel des rauschenden Instrumentalcharakters wiederzugeben sei. — —

Der bisherige Gang unserer Untersuchungen hat uns vielleicht schon zu lange bei Orchestervorträgen aufgehalten, während meine Schrift in erster Linie für Clavierspieler bestimmt sein soll. Vom Clavier aus wird der Geschmack an den geschilderten Extravaganzen der Vortragsfreiheit zwar nur gleichsam in einer gewissen Verdünnung, dafür aber in tausendfacher Ver-

1) Vorgezeichnet ist für diesen ganzen Abschnitt der Arie ein „Vivace con fuoco ₵“, welches sich von dem „molto vivace“ der Ouverture kaum merklich unterscheiden dürfte, — und für die Tonstärke im Gesange ein allgemeines *ff*, welches sich dann schliesslich bei dem „süss entzückt entgegen ihm“ zu einem „a piacere, ma con tutta la forza“ steigert.

vielfältigung dem Publikum eingeimpft. Es läge nun nahe, die Quelle hierfür in Wagner's intimem Freunde und Gesinnungsgenossen **Franz Liszt** zu suchen, aus dessen Schule, auch nach des Meisters Heimgange, noch immer neue, übrigens mit tüchtigstem Können ausrüstete Künstler hervorgegangen sind.

Ich muss jedoch sagen, dass das leider nur Wenige, was ich selbst von Liszt am Clavier gehört habe, mich jedesmal mit dem grössten Entzücken erfüllte! Es wird vielleicht nicht unwillkommen sein, den trockenen Gang unserer Untersuchung durch eine kurze Mittheilung jener Erlebnisse zu unterbrechen.

Zum ersten Male hörte ich Liszt anlässlich der Wartburgfeier in Eisenach. Er spielte damals ein von ihm übertragenes Lied von Lassen. — Das zweite Mal war es eine äusserst schwierige Sonate von Dräseke, die er mit dämonischem Feuer vortrug. — Beim dritten Male war ich mit ihm in seinen Musikzimmer in der Hofgärtnerei zu Weimar ganz allein. Bülow hatte nicht lange vorher in Berlin die Cis-moll-Sonate von Beethoven gespielt[1]) und hierbei den mittleren, Allegretto überschriebenen Satz so auffallend langsam (etwa Andante) genommen, dass diese völlig ungewohnte Auffassung im ganzen musikverständigen Berlin, wie ich glaube annehmen zu dürfen, auf's Lebhafteste commentirt wurde. Ich nahm also die Gelegenheit wahr, theilte Liszt die Thatsache mit, und fragte ihn um seine Ansicht. Liszt's Rückäusserung war äusserst charakteristisch. Natürlich konnte er seinen Parteigänger und ehemaligen Schüler nicht desavouiren! Statt aller Antwort erzählte er mir von der Zeit, wo er selbst diese Sonate öffentlich gespielt, von Rellstab, seinem Vergleiche dieses Satzes mit einer Blume zwischen zwei Abgründen, ,,une fleur entre deux abîmes", wie er sagte[2]) — und während er noch so

1) Der „Neuen Berliner Musikzeitung" zufolge (Jahrgang 1872) spielte Bülow die Cis moll-Sonate, nach siebenjähriger Abwesenheit von Berlin, am 22. Januar 1872.

2) Liszt sprach seiner Gewohnheit gemäss in kurzen, abgerissenen Sätzen, und so wurde mir damals nicht klar, wer von Beiden, Liszt oder Rellstab, zuerst diesen Ausspruch gethan. Doch wunderte ich mich, dass Rellstab sich sollte französisch ausgedrückt haben. Rellstab's kleine Liszt-Biographie (Franz Liszt von L. Rellstab. Beurtheilungen, Berichte, Lebensskizze. Berlin, Trautwein & Co., 1840. Jetzt vollständig vergriffen) löst dieses Räthsel. „Wir bekennen", sagt Rellstab (pag. 7), „dass wir uns der Meinung eines grossen, dahingegangenen Künstlers (Ludwig Berger) anschliessen, der das Scherzo dieser Sonate nicht dem grossen Stil des ersten und letzten Satzes entsprechend, für einen fremdartigen Bestandtheil hielt. Wie dichterisch Liszt solche Schwierigkeiten durch seine Auffassung zu lösen und zu ergänzen versteht, beweist seine geistvolle Erwiderung auf eine ihm im obigen Sinne gemachte Bemerkung über diesen Satz. Sie schien ihn zu treffen, doch er hatte den raschen-glücklichsten Ausweg gefunden: „„Ah, c'est une fleur entre deux abymes!"" Ein Wort, das wir uns nicht zu übersetzen getrauen. In dieser Weise zeigte er uns die duftige Blüthe im Mondenlicht. Es war ein Hauch, ein Lispeln, ein

plauderte, hatten seine Hände bereits das Thema des Allegretto ergriffen — — wer beschreibt meinen Schreck! ganz im Bülow'schen Tempo! Er war aber noch nicht bis an den Schluss des ersten Theiles gelangt, als er bereits das übliche Allegretto-Tempo wieder erreicht hatte!![1]) — Den dritten Satz fing er nur an. Dass er hierbei von je zwei Takten die erste Bassnote mit der Oktave verdoppelte, mögen diejenigen bekritteln, welche das *fp* bei der Wiederkehr des Themas im dritten Theile übersehen! Auch muss ich dahingestellt lassen, ob er beim öffentlichen Vortrag sich dieser „Bereicherung" bedient habe. Endlich spielte er in dieser Sitzung noch die Variationen aus der Edur-Sonate Op. 109 von Beethoven — ganz wundervoll. — Ausserdem hörte ich ihn auch sonst noch als Accompagnateur seiner Lieder.

Was dem Liszt'schen Clavierspiel einen so ungeheuren Reiz gab, war vor Allem, dass es wie eine Improvisation erschien, mithin keine Spur von Gekünsteltem oder Reflektirtem enthielt. Allein schon in dieser Beziehung stand es also im absolutesten Gegensatze zu der trockenen lehrhaften Art Bülow's. Im Uebrigen in seiner Diction feurig und hinreissend, wusste er an geeigneter Stelle seinem Spiele einen Hauch mystisch-religiöser Verklärtheit zu geben, derart, dass der Zuhörer sich in höhere Sphären entrückt wähnen konnte.

Ich kann mich jedoch der Ueberzeugung nicht verschliessen, dass Liszt während seiner letzten Lebensjahre seine Spielweise mehr und mehr verändert hat. Sache seiner späteren Schüler wird es nun sein, uns die Gepflogenheiten ihres Meisters während seiner letzten Lebensjahre im Einzelnen zu schildern.

---

liebliches Lächeln und Erbleichen. Wir bekennen nur, dass wir die heftige Aufwallung am Schluss nicht damit zu vereinigen wissen." Auch Bülow gedachte des Liszt'schen Ausspruches, nach Pfeiffer (Studien bei H. v. Bülow. 5. Aufl. pag. 40) mit dem Zusatze: „ein liebliches Bild zwischen dunkler Melancholie (I. Satz) und heller Verzweiflung! (III. Satz).

1) Herr Professor Carl Reinecke, der Liszt noch in seiner Glanzzeit gehört hat, schildert den ihm nach fast 60 dazwischenliegenden Jahren noch unvergesslichen Vortrag des Allegretto in den „Briefen an eine Freundin" vom Jahre 1895 (Die Beethoven'schen Claviersonaten. Leipzig, Gebr. Reinecke) als einen durchaus schlichten, mit Vermeidung alles Dessen, was scherzoartig hätte anklingen können. „Er spielte den Satz wie einen Dialog, der mit einer Frage beginnt, jeden scharfen Accent vermeidend." — Herr Professor Heinrich Ehrlich endlich berichtet in seiner soeben bei Steingräber (Leipzig) erschienenen Brochüre „Die Ornamentik in Beethoven's Clavierwerken", Liszt habe das Stück „nach der Wiener Tradition, in viel langsamerem Tempo, als es gewöhnlich in Deutschland herabgehetzt wird", gespielt. Es fragt sich nun, was man unter „abhetzen" verstehen will. C. Czerny, der doch auch zur „Wiener Tradition" gehört, metronomisirt in der „Kunst des Vortrags" unser Allegretto mit 𝅗𝅥. = 76. Dieses Tempo dürfte so ziemlich Dem entsprechen, was ich oben mit „üblich" gemeint habe. Bülow notirt in seiner Ausgabe (München, Aibl) 𝅗𝅥. = 56. —

Viertes Kapitel.

Hugo Riemann.

„Von der allergründlichsten Belehrung“, erzählt Richard Wagner,[1]) „ward es für mich, endlich von dem sogenannten Konservatoir-Orchester in Paris im Jahre 1839[2]) die zuletzt mir so bedenklich gewordene neunte Symphonie gespielt zu hören. Hier fiel es mir denn wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme, und sogleich verstand ich, was hier das Geheimniss der glücklichen Lösung der Aufgabe ausmachte. Das Orchester hatte eben gelernt, in jedem Takte die Beethoven'sche Melodie zu erkennen, . . . und diese Melodie sang das Orchester . . . Um sie richtig „singen“ zu können, musste aber auch überall das rechte Zeitmaass gefunden worden sein: und das war das Zweite, was sich mir bei dieser Gelegenheit einprägte. Der alte Habeneck hatte hierfür gewiss keine abstrakt-ästhetische Inspiration, er war ohne alle „Genialität“: aber er fand das richtige Tempo, indem er durch anhaltenden Fleiss sein Orchester darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen. Nur die richtige Erfassung des Melos giebt aber auch das richtige Zeitmaass an: Beide sind unzertrennlich; Eines bedingt das Andere. Und wenn ich hiermit mich nicht scheue, mein Urtheil über die allermeisten Aufführungen der klassischen Instrumentalwerke bei uns dahin auszusprechen, dass ich sie in einem bedenklichen Grade für ungenügend halte, so gedenke ich dies durch den Hinweis darauf zu erhärten, dass unsere Dirigenten [1869] vom richtigen Tempo aus dem Grunde nichts wissen, weil sie nichts vom Gesange verstehen“.

Also das Erfassen des „Melos“, des melodischen Elementes im Kunstwerke, und zwar nach dem Vorbilde des der menschlichen Kehle entströmenden Gesanges sichert allein den richtigen Vortrag von Instrumentalwerken. — Ganz vortrefflich! Wäre er nur auch diesem Grundsatze treu geblieben! Um einen Begriff von

1) Ueber das Dirigiren. Ges. Schr., Bd. 8, pag. 338.
2) Wagner war damals 26 Jahre alt.

der Schönheit zu geben, mit der das Pariser Conservatoire-Orchester die neunte Symphonie zur Ausführung brachte, wählt er die bereits in der Anmerkung zu Seite 39 von uns besprochene Stelle des ersten Satzes der Symphonie, welche in einem absolut gleichmässigen pianissimo ausgeführt werden soll. Das eigentliche Lebenselement des Gesanges ist aber der Schwellton, oder bei längeren Tonreihen das wechselnde Zu- oder Abnehmen der Tonstärke, sodass man eigentlich sagen kann, dass in der Regel zwei **nebeneinander stehende Melodie-Töne nie die gleiche Tonstärke haben können.** Dies ist auch in der Natur der menschlichen Stimme begründet, welcher für die verschiedenen Tonstufen ihres Umfangs keineswegs die gleiche Kraft zu Gebote steht. So ist zum Beispiel bei den Sopranen der Abschnitt *f'*—*c''* verhältnissmässig schwach; von *c''* an nimmt die Tonfülle mächtig zu, um in *a''* *b''* ihren höchsten Glanz zu entfalten, während in der Tiefe um *c'* herum gewöhnlich noch einige pompöse sogenannte Brusttöne vorhanden sind. Viele Gesanglehrer rechnen sich nun zwar die sog. Ausgleichung der Register zum Verdienste; ein guter, mit den Eigenheiten der menschlichen Stimme vertrauter Componist wird diese aber gar nicht in Verlegenheit bringen, sondern die erwähnten Eigenarten so zu benutzen verstehen, dass er in die schwachen Abschnitte der Stimme seine Auftakte, mezza-voce's u. dgl. verlegen, die grösste Höhe aber, oder event. auch die Tiefe, zum Ausdrucke der stärksten Empfindungen benutzen wird[1]). Während nun aber dem Sänger für den Vortrag seiner Melodie ausser der Anlage seines Organes noch die auf den Sinn der Texteswortes zu nehmende Rücksicht als Leitstern dienen muss, wobei er freilich auch in manchen Conflict zwischen Wort und Ton gelangen kann, ist der **Instrumentalist** lediglich auf die Betrachtung der Tongruppen, oder bestenfalls auf wenige ihm zur Orientirung gegebene Vortragszeichen angewiesen, die überdies bei mangelnder Kritik noch manches Irreleitente mit sich bringen können. So sind z. B. innerhalb eines vorgeschriebenen Crescendo oft noch verschiedene subordinirte diminuendos, Accente u. dgl. enthalten, und auch die alte Regel von dem Schwergewicht des guten (unmittelbar hinter dem Taktstriche stehenden) Taktheils erweist sich häufig als Fallstrick. Schliesslich ist auch noch die höchst wichtige Phrasirung, d. h. die richtige Zusammenfassung und Trennung der musikalischen Gedanken, welche sich dem Sänger durch die Textworte gleichsam von selbst ergiebt, von den Instrumental-Componisten häufig so ungenau, oder wie Einige wollen, so absolut missverständlich angegeben, dass man vollständige Phrasirungs-

---

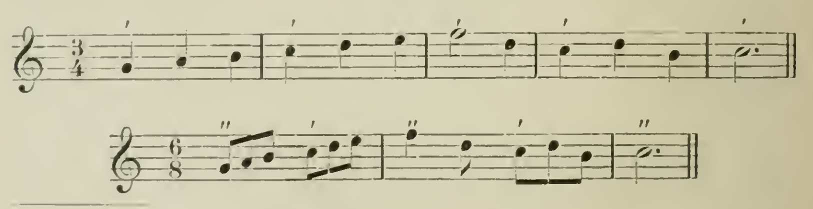
1) Man vergleiche z. B., wie schwelgerisch Mascagni den schönsten Ton des Tenors, das eingestrichene *f*, in der „Cavalleria" auszunutzen versteht.

ausgaben unserer Classiker veranstaltet hat, in denen ihre Werke angeblich nun zum ersten Male richtig phrasirt erscheinen!

Es sind zu den verschiedensten Zeiten Versuche gemacht worden, dem Vortrags-Probleme in der Instrumentalmusik durch Regeln und Beispiele beizukommen, und die Schindler'schen und Wagner'schen Ueberlieferungen zählen bereits dazu. Einen sehr beachtenswerthen „Versuch" einer systematischen Begründung des Vortrags in der Musik, zunächst rücksichtlich des Clavierspiels, hat in neuerer Zeit Herr Professor Dr. Klauwell in Cöln gemacht[1]).

Man kann sich mit dem Inhalte des zahlreiche Notenbeispiele enthaltenden Werkchens im Allgemeinen einverstanden erklären, und somit könnte ich mir durch einen einfachen Hinweis darauf vielleicht genügen lassen. Da ich mich aber der Sache noch auf einem andern Wege zu nähern gedenke, und ausserdem auf dem Gebiete der Phrasirung, welches von Prof. Klauwell nur oberflächlich gestreift wird, noch einen kleinen Strauss zu bestehen habe, so bin ich und der etwa mir noch folgende geduldige Leser nicht am Ende der Mühen! —

Es ist ein unbestreitbares Verdienst des Herrn Dr. **Hugo Riemann**, sich der so eminent schwierigen Vortragslehre vom Standpunkte der theoretisch-philosophischen Speculation aus angenommen zu haben und zu Resultaten gelangt zu sein, welche für einen nicht kleinen Kreis zum Theil begeisterter Anhänger geradezu zu Dogmen geworden sind. Wir müssen ihm nun auf diesem Wege folgen, und zuvörderst seine grundlegenden Principien, wie diese in der musikalischen Dynamik und Agogik[2]) von ihm ausgesprochen sind, kennen lernen. Riemann wendet sich zunächst gegen die alte Accent-Theorie, als deren philosophischen Vertreter er Moritz Hauptmann[3]) bekämpft. Wir wollen uns aber die Lehre von der Accentuation der Takttheile lieber an einigen Beispielen vor Augen führen, die ich A. B. Marx'[4]) allgemeiner Musiklehre entnehme.



1) Der Vortrag in der Musik. Von Dr. Otto Klauwell. Berlin und Leipzig J. Guttentag (D. Collin). 1883.

2) Musikalische Dynamik und Agogik von Dr. Hugo Riemann 1884. Hamburg & St. Petersburg b. D. Rahter und A. Büttner.
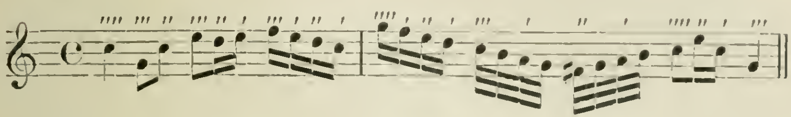
3) Moritz Hauptmann: Natur der Harmonik und Metrik (1853).

4) Allgemeine Musiklehre von Adolf Bernhard Marx. 9. Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1875, pag. 135 ff.
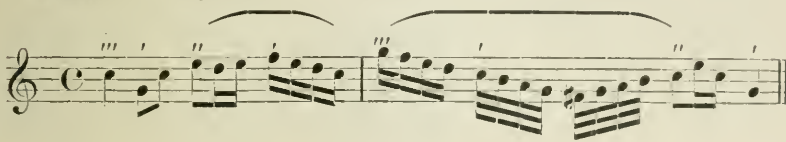
„Die am stärksten zu betonenden Hauptteile sind durch einen doppelten, die schwächer zu betonenden gewesenen Hauptteile durch einen einfachen Accent bezeichnet, die Nebentheile unaccentuirt."

Ferner:

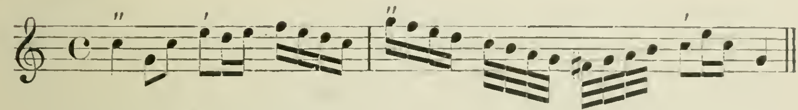
1.
[Idealiter.]



2.
Andante od. *Larghetto.*
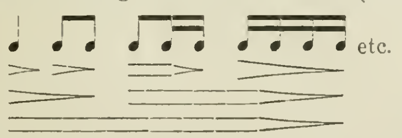


3.
Allegro.



Dazu die Anmerkung:

„Uebrigens ist die oben gebrauchte Bezeichnung der Accente nicht in buchstäblicher Schärfe zu verstehen, sodass etwa die Accentnoten in zwei- oder dreifacher Stärke vor den andern heraussträten. In der Regel verfliesst vielmehr der Stärkemoment allmählich in den niederen Stärkegrad; es ist ein Ausschallen, das sowohl in den kleineren und untergeordneteren Partieen, wie in den grossen statt hat." (Nebst Beispiel:)

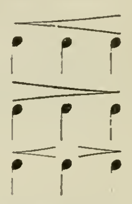


Dieser alten Accent-Theorie stellt nun Riemann das crescendo und diminuendo gegenüber, die er als „die eigentlichen natürlichen Formen aller Tonverbindung" betrachtet. Die Tonverbindungen selbst aber entwickelt er, nach Art der Naturwissenschaft, aus dem Protoplasma, der Keimzelle von 2 oder 3 einfachsten Tönen. Diese kleinsten Tongruppen von zwei oder drei Einheiten, in welche sich Tongebilde zerlegen lassen, sind ihm jedoch nicht „Verkettungen übrigens unterschiedsloser Elemente, vielmehr repräsentirt jede derselben einen kleinen Organismus von eigen-

artiger Lebenskraft", dem mit Recht daher der Name **„Motiv** (Bewegungselement)" zukomme. Die eigenartige Lebenskraft dieser kleinen Organismen oder Motive besteht nun zunächst in ihrer **dynamischen Schattirung** (wozu dann noch eine erst später zu besprechende agogische Schattirung hinzutritt), und zwar können die zweitheiligen Motive

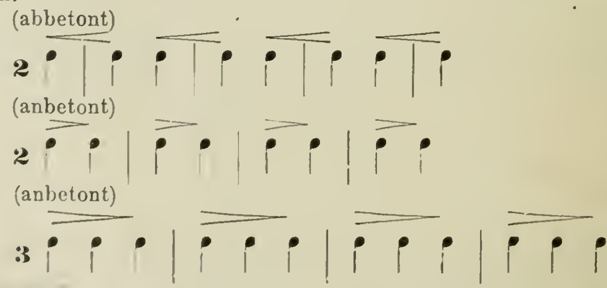


entweder **„ab-betont"** oder **„an-betont"**, dreitheilige Motive [1])

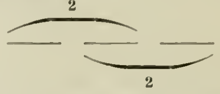


ausserdem auch noch **„inbetont"** sein.

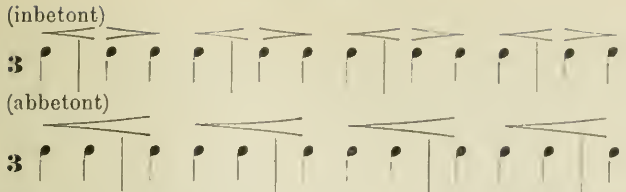
Diese Motive sind nun nicht so zu verstehen, als ob sie immer den Raum zwischen zwei Taktstrichen auszufüllen hätten, obwohl „die Entfernung der Taktstriche allerdings der Entfernung der dynamischen Hauptnoten der Motive (resp.) der Grösse der Motive entspricht." Vielmehr sind, da die dem Taktstrich folgende Note stets den Schwerpunkt des Motivs bildet, die abbetonten und inbetonten Motive als **auftaktige** anzusehen.



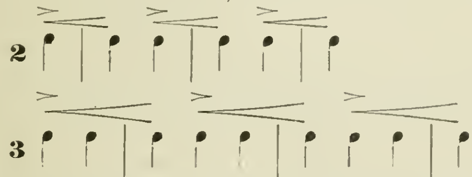
1) Für die feine Zurückweisung der von Hauptmann versuchten Entwickelung des dreitheiligen Taktes aus dem zweitheiligen mittelst folgender graphischen Darstellung
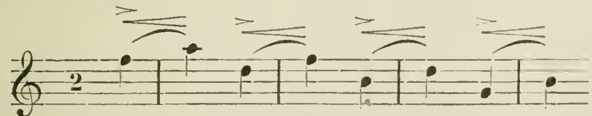


„wonach also zweimal zwei **drei** ist" (!) gebührt Herrn Riemann ein lautes Bravo.



Diese Einschränkung, welche sich für das Riemann'sche System in seiner gegenwärtigen Gestalt verhängnissvoll erweisen dürfte, zeigt zugleich, dass Riemann nicht umhin kann, der „alten Accentlehre“ den mit dem sogen. guten Takttheil verbundenen **Accent** der ersten Note nach dem Taktstriche zu entlehnen! Aber noch mehr! Bei auftaktigen Motiven lässt er sogar „zur deutlicheren Gliederung der musikalischen Gedanken“ und zur besseren „Sonderung der Motive“ eine Accentuation des Motivanfangs zu, „welche in einer schnellvergehenden Extraverstärkung des ersten Tones besteht“, z. B.



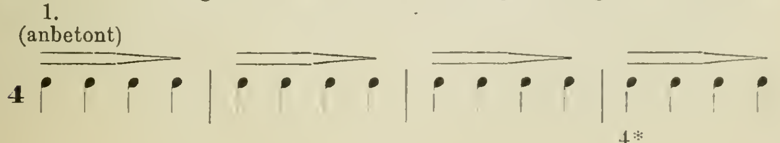
Diese Concession an die alte Accente-Theorie erweist sich gleichfalls als eine Schwäche des neuen Systems. Denn wie der Autor selber bemerkt, „erhalten die beiden Töne des abbetonten zweitheiligen Motivs

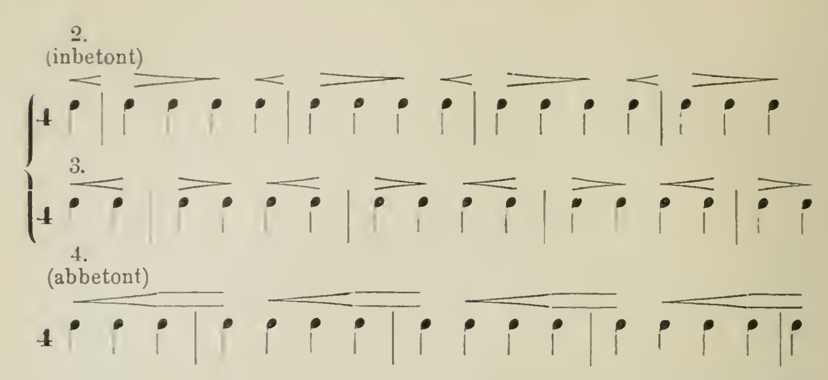


beim Clavierspiel, das nur accentuiren und nicht stetig steigen kann, bekanntlich fast gleiche Tonstärke!“.

Da nun Herr Riemann leider unterlässt zu sagen, welcher von den beiden fast gleich starken Tönen immerhin der stärkere sein soll, so wird für den unschlüssigen Clavierspieler das Endresultat — die Ausdruckslosigkeit sein.

Erweisen sich nun bis dahin trotz alledem die Unterschiede zwischen der neuen Lehre und dem alten Systeme als eigentlich unerhebliche, so tritt der Gegensatz bei den viertheiligen Motiven um so greller hervor. Riemann giebt folgende Schemata.





Die alte Accentlehre dagegen erkennt im Vierviertel-Takt zwei gute, aber in ihrem Werthverhältnisse dennoch verschiedene, und zwei schlechte Takttheile, also
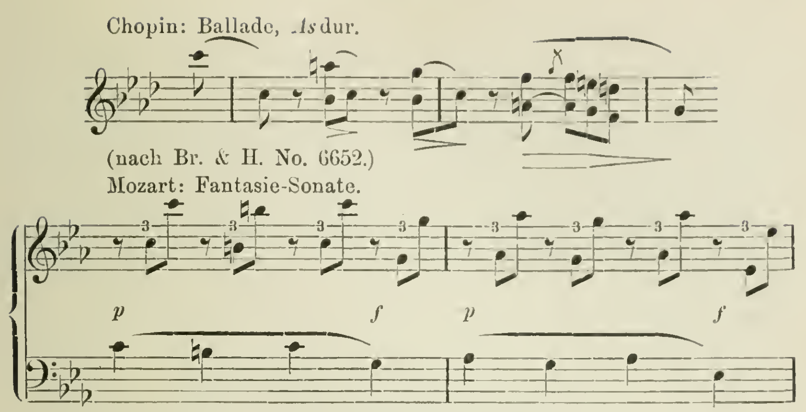


Hierin nun, d. h. in der „accentlosen Note zwischen den accentuirten“, sieht Riemann den „**Grundirrthum** der Accenttheorie“.

„Ein viertheiliger Takt mit regulärer Accentuation der beiden zweitheiligen Gruppen, aus denen er sich zusammensetzt, schliesst die zweitheiligen Gruppen nicht zu höherer Einheit zusammmen, sondern lässt sie gesondert bestehen“.

Das letztere ist nun leicht zu widerlegen. Riemann würde Recht haben, wenn beide Accente gleich stark wären. Da sie aber verschieden an Gewicht sind, so wird die Einheitlichkeit des viertheiligen Taktes dadurch hinreichend gewahrt. Im Uebrigen aber erwidere ich Herrn Riemann:

1. Das crescendo und diminuendo ist der Accenttheorie ebensowenig fremd, wie die Betonung des ersten Takttheiles im Takte der Phrasirungs-Theorie.
2. Die Accente der alten Theorie kommen keineswegs in ihrer Totalität zum Ausdruck, sondern werden z. B. durch crescendo und diminuendo aufgehoben. Andernfalls wäre die rhythmische Monotonie ja geradezu unerträglich. Vielmehr ist es sogar ein häufiges Vorkommniss, dass von je zwei Takten **nur** einer einen Accent erhält.
3. Erscheint gar nicht selten statt des natürlichen Taktaccentes der **Gegen-Accent** auf schlechtem Takttheil, wobei der auf dem guten stehende so gut wie ganz verschwindet, z. B.



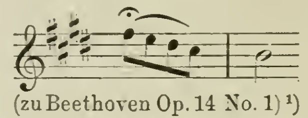
4. und letztens — — — doch zuvor muss ich den Leser noch mit einigen weiteren Eigenthümlichkeiten der Riemann'schen Phrasirungslehre bekannt machen. Da ist zunächst **das Lesezeichen** |, ein kleiner verticaler Strich zur Abgrenzung der kleinsten metrisch-rhythmischen Gebilde, und für die grösseren **die Phrasenbögen**, „an Stelle der jetzt üblichen planlos oder doch inconsequent vertheilten sogen. Legatobögen".

Der letztgerügte Uebelstand ist allerdings nicht wegzuleugnen, und wird zur Calamität, wenn wirklich die Legatobogen als Phrasirungsbogen aufgefasst, d. h. an ihrem Ende mit einem Absatz im Spiel, einer Unterbrechung des Legato vorgetragen werden. Nur die kleinen Bogen über Gruppen von 2 oder 3 Noten, wie im Anfang der Beethoven'schen *D* moll-Sonate, haben diese Wirkung. Längere Bogen, welche neben dem Legato ersichtlich den Zweck verfolgen, grössere Notengruppen einheitlich zusammenzufassen, leiden eigentlich nur an dem Hauptfehler, dass sie gern mit dem Taktstrich abschliessen und dabei häufig verfehlen, die abschliessende Note mit in das Legato einzubeziehen. Ist man mit diesem Umstande vertraut, so wird man sich dadurch nicht so leicht beirren lassen. Dafür haben die Phrasirungsbogen wieder das Lästige, sich unbekümmert um Legato und Staccato über Pausen und Punkte hinwegzuziehen, wodurch in letzterer Beziehung leicht ein missverständliches Notenbild entstehen kann. —

Weit schlimmer aber steht es mit dem Lesezeichen. Denn dieses hat nicht nur die Unannehmlichkeit, die einfachsten Gedanken immerfort zu zerstückeln, oder den Leser in eine womöglich missverständliche Auffassung der Motivgrenzen unserer Klassiker hineinzuzwängen, sondern — man höre und staune! — es verlangt sogar eine, wenn auch minime, aber immer wiederkehrende **Zeitzugabe!** Rechnet man dazu, dass „mit dem crescendo der metrischen Motive stets eine (selbstverständlich geringe) Steigerung der Geschwin-

digkeit der Tonfolge, und mit dem diminuendo eine entsprechende Verlangsamung“ verbunden sein soll, so stehen wir hier vor einer **Taktfreiheit**, welche die kühnsten bisher besprochenen Anforderungen weit in den Schatten stellt! Damit aber noch nicht genug! Als ganz besondere **„Vortragsfinesse“** beim viertheiligen Takte gilt es Herrn Riemann, „auch bei durchgehender dynamischer Schattirung agogisch (d. h. zeitlich) den viertheiligen Takt als zweimal zweizeitigen zu gliedern, indem ein kleiner Zeitverlust die zwei zweizeitigen Motive trennt (im Legato natürlich nicht eine Pause. sondern eine Zugabe zum Schlusswerth).“(!)

Im Grunde genommen sind nun zwar solche „Zeitzugaben“ nichts Neues. Man denke an das Schindler'sche

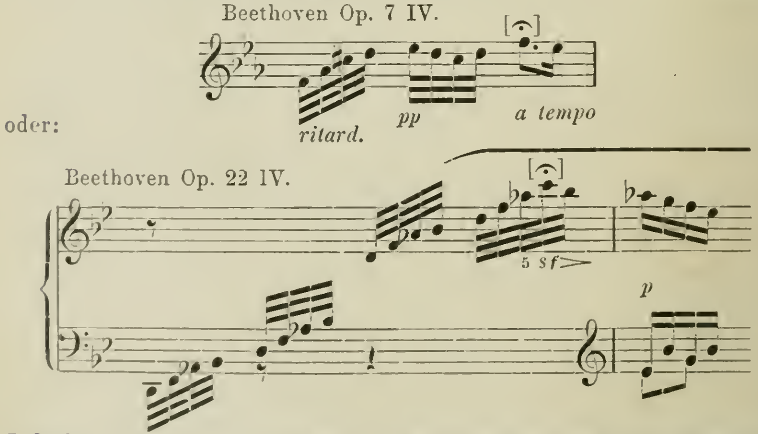


(zu Beethoven Op. 14 No. 1) [1])

Für die *D* moll-Sonate verlangt Marx, [2]) dass der „unruhig bewegt vordringende Zwischensatz“



auf den hier mit × bezeichneten Tönen „angehalten“ werde. Auch mir würden kleine gelegentliche Verlängerungen emphatischer Töne nicht unnatürlich erscheinen, z. B.:



Jedoch zu einer regelmässig wiederkehrenden Zeitverlängerung an den Motiv-Grenzen — wer vermöchte wohl im Ernst dazu seine

1) Vgl. pag. 12.
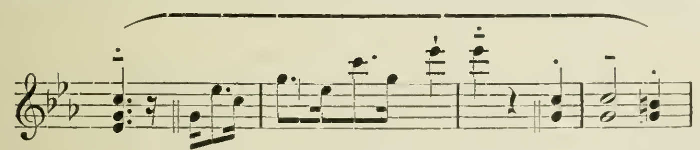
2) Ludwig van Beethoven von Adolf Bernhard Marx. Berlin. Otto Janke. 1859. (II. Anhang pag. XLVI.)

Hand zu bieten? — Ich selbst werde daher mit diesen „Zeitzugaben“ keine Zeit mehr verlieren! —

Neuerdings ist übrigens das Lesezeichen wieder mehr aus den Riemann'schen Ausgaben verschwunden, auch wird seine agogische Wirkung nicht mehr gefordert, diese vielmehr einem besonderen Zeichen, dem schrägen Dach: ^ übertragen.[1]) Dafür ist aber etwas viel Entsetzlicheres an die Stelle des Lesezeichens getreten: Die **graphische Losreissung der ersten Note im Takt,** sollte dieselbe auch nur den Werth eines Sechzehntheils besitzen! Hierbei mag Herrn Riemann die *C*moll-Sonate op. 10 von Beethoven



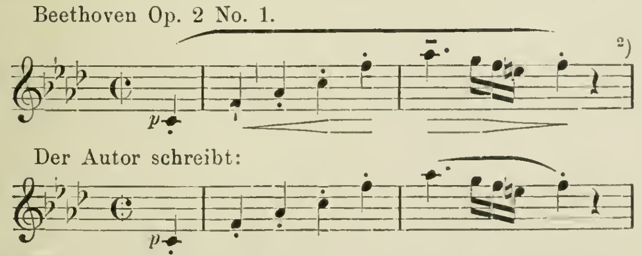
als Muster vorgeschwebt haben. Aber obwohl der Componist durch Pausen seine Absicht hinreichend und für Jedermann vollkommen verständlich kund gegeben hat, hält es Riemann doch für nothwendig, das Thema noch mit folgenden Cautelen zu umgeben:



(Der Bogen ist ein Phrasirungsbogen.)

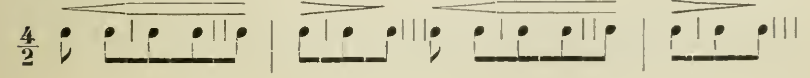
Hier noch einige weitere Proben Riemann'scher Phrasirung.

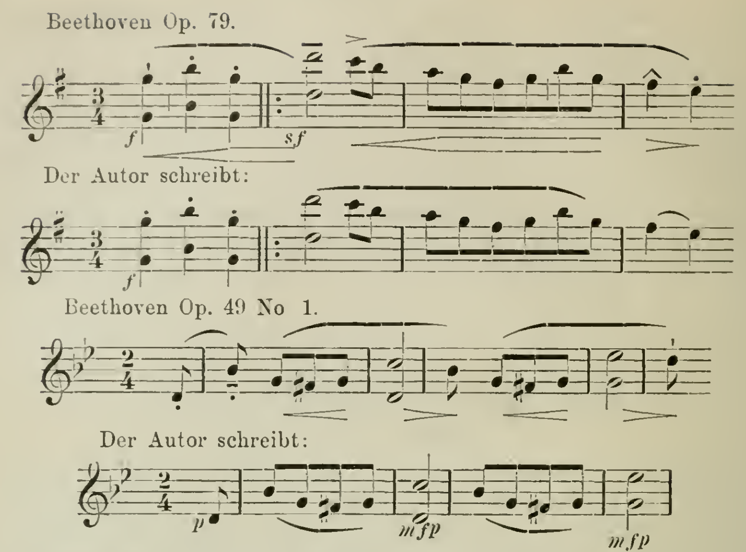
Beethoven Op. 2 No. 1.



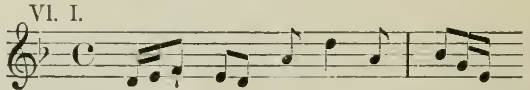
1) Vgl. die Vorbemerkungen zu Beethoven's Sonaten (Berlin, Simrock) und Klavierkonzerten von Seb. Bach und Söhnen (Edition Steingraeber). Letztere anfangs der 90er Jahre.

2) In der „Musikalischen Dynamik und Agogik“ pag. 34 als Beispiel für den achttheiligen Takt erwähnt. Das metrische Schema dazu sieht so aus:
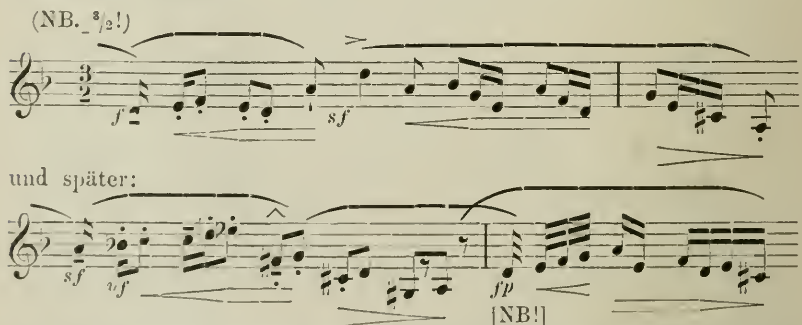




Das Fürchterlichste aber für mich war, als ich eines Tages Seb. Bach's schönes Concert in *D* moll



in Partitur herausgegeben von Dehn & Roitzsch (Leipzig, Peters), in der Riemann'schen Bearbeitung für zwei Claviere zu Gesicht bekam und auch hier noch das erste Sechzehntel graphisch losgelöst vorfand:



Alles Andere würde ich unter Umständen geneigt sein, Herrn Dr. Riemann nachzugeben: Den $^{3}/_{2}$ Takt, die wie Schwerter der Duellanten sich kreuzenden Bogen, selbst die gelegentliche Anwendung eines Lese- und Dehnungszeichens; — aber die **Losreissung der ersten Taktnote** — sie macht mir die Riemann'schen Phrasirungsausgaben absolut ungeniessbar. —

Woher dieses Losreissen nur kommen mag? — Ich glaube den Grund zu erkennen und nähere mich damit allmählich wieder der oben unter 4 offen gelassenen Frage.

In seiner Charakteristik der an-, in- und ab-betonten Motive sagt Riemann (pag. 12):
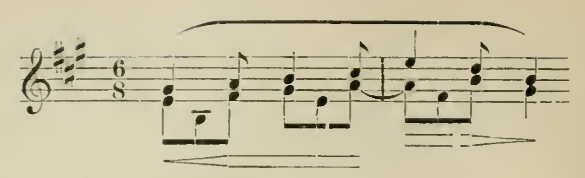
„Die anbetonten Motive (>—) sind seltener, als man gewöhnlich annimmt; während Hauptmann in ihnen die positiven Bildungen der Metrik sieht, muss ich sie im Gegentheil als negative bezeichnen, da das Abnehmen, Absterben doch ohne Frage das Gegentheil eines Werdens, einer positiven Entwickelung ist . . . wir werden daher finden, dass die anbetonten Motive einander selten, oder nie in grösserer Anzahl folgen, dass vielmehr so bald als möglich zu anderen Formen übergegangen wird. Unsere Auffassung vollzieht aus innerem Bedürfniss diese Umdeutung selbst da, wo sie vielleicht nicht in der bewussten Vorstellung des Componisten gelegen hat.

Die inbetonten Motive (—< >—) sind weitaus die häufigsten; der Wechsel von Steigerung und Beruhigung im steten Uebergange ohne schroffe Contraste, ohne unvermitteltes Wiederansetzen und Abbrechen ergiebt die ungezwungenste und natürlichste Verkettung.

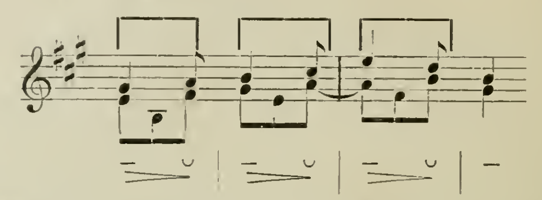
Aufregend wirken dagegen die abbetonten Motive; (—<) dieselben brechen auf dem Höhepunkte der Steigerung ab, um immer wieder neue Anläufe zu nehmen. Sie sind keineswegs selten, haben aber am meisten zu leiden unter der Verkümmerung des rhythmischen Auffassungsvermögens; Beethoven hat eine grosse Zahl Themen mit abbetonten Motiven geschrieben, die zufolge der leidigen Accenttheorie mit leidenschaftslosem Vortrag abgeleiert werden."

Da nach dem Vorhergehenden die anbetonten, d. h. diminuendo verlaufenden Motive seltener sein sollen, als man gewöhnlich annimmt, umgekehrt dagegen die abbetonten, also crescendo verlaufenden keineswegs selten, die inbetonten aber, welche gleichfalls crescendo beginnen, die weitaus häufigsten, — und da andererseits, wie wir gesehen haben, die **dynamische Hauptnote** stets auf den guten oder vielmehr besten Takttheil, also auf die Zählzeit „1" fallen soll, so ergiebt sich daraus, dass die überwiegend grosse Mehrzahl aller Motive — **auftaktig** sein, oder mit anderen Worten, dass das einer Melodie zu Grunde liegende Metrum weit häufiger **jambisch** wie trochäisch gedacht werden muss.
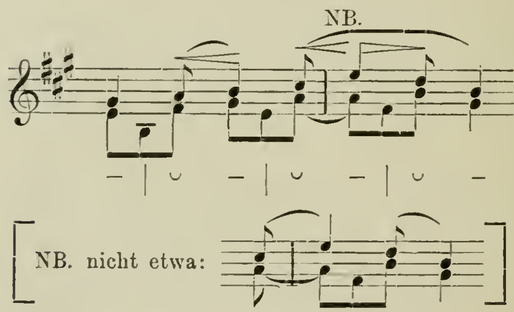
Um nur ein Beispiel zu geben, so liegt es nahe, das schöne erste Thema der Sonate Op. 101 von Beethoven



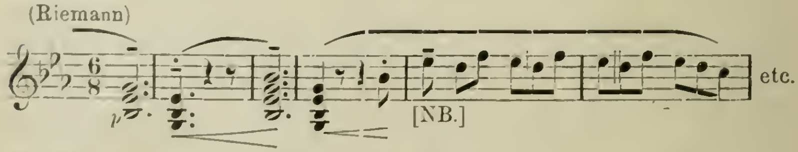
zunächst trochäisch aufzufassen.



Bei weiterem Nachdenken wird man jedoch die entgegengesetzte Verbindung der Innen-Glieder als weitaus inniger erkennen:
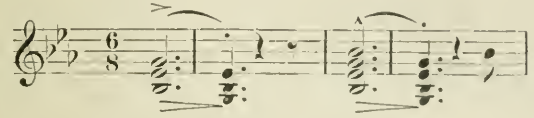


Damit wäre denn nun die erste Note thatsächlich isolirt — **theoretisch** nämlich! Denn factisch verlangt ja der vom Autor vorgeschriebene Bogen die innige Verkettung sämmtlicher Melodienoten, also auch der ersten mit der zweiten. — Wie ist nun aber die erste Note metrisch zu erklären, da der Rhythmus doch nicht gleichzeitig jambisch und trochäisch sein kann?! — durch eine dem Tonstück vorausgehende **Pause!!** So und nicht anders ist der Riemann'sche erste Bogen bei volltaktigen Musikstücken zu begreifen, der also den wirklichen Volltakt mit einem idealen Auftakt verbindet! Man vergleiche z. B. Beethoven Op. 7



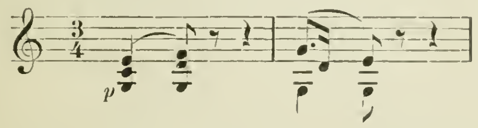
während Beethoven schlechtweg schreibt:



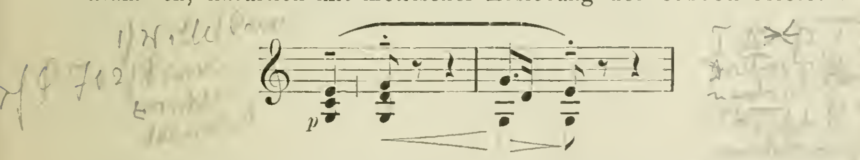
Welche andere Auffassung ist hier in Wahrheit denkbar als die folgende.



Erst mit dem Ende des Satzes während der letzten zwölf Takte tritt die von Riemann versuchte „Umdeutung" wirklich ein, wie man aus der Stellung des tiefen *es* in der Begleitung deutlich ersehen kann. — Fast noch schlimmer ergeht es dem zweiten Satze dieser Sonate. Beethoven schreibt:
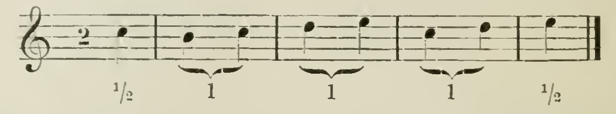


Zwei durch eine „rhetorische Pause" (vgl. Schindler) deutlich getrennte Motive, Interjectionen, hingeworfene Seufzer, die sich erst im fünften Takte zu einer melodisch austönenden Klage verdichten. — Riemann fasst ihrer zwei zu einem einheitlichen Motive zusammen, natürlich mit metrischer Loslösung des ersten Accordes:



Da es nun aber den mit einem wirklichen Auftakte versehenen Motiven in Bezug auf die metrische Abtrennung des ersten guten Taktheiles auch nicht besser geht — man vgl. oben das erste Thema aus Beethovens *F* moll-Sonate, op. 2 — so wollen wir schliesslich noch hören, wie Herr Dr. Riemann über den **Auftakt** denkt. (pag. 14.)

„Die bisher übliche Accent-Theorie kennt eine verschiedenartige Dynamik der auftaktigen und volltaktigen Form des zweitheiligen Taktes nicht; da sie auch von agogischer Schattirung und Sonderung der Motive durch Zeitzugaben nichts weiss, so sind nach ihr beide Formen des zweitheiligen Taktes im Vortrag in keiner Weise verschieden, und es ist wohl begreiflich, wie der Auftakt im Gemeinbewusstsein zu einer blossen Zugabe, einem beginnenden unvollständigen Takte herabsinken konnte, den man von Rechtswegen durch voraus-

geschickte Pausen ergänzen müsste; (?) dass dieser beginnende unvollständige Takt sich mit einem den Theil oder Satz endigenden unvollständigen Takte zu einem vollen Takte zu ergänzen habe [1]), ist eines der naivsten Ergebnisse der alten Lehre: Der Auftakt wird nicht durch die Phrase oder Periode hindurch verfolgt, sondern findet am Ende seine Ergänzung, während dazwischen lauter volltaktige Bildungen stehen:



Diese durch die Taktstriche verschuldete grundverkehrte Auffassung der metrischen Bildungen mit der Wurzel auszurotten, ist eines der vornehmsten Ziele dieses Buches".

Damit hat nun Herr Dr. Riemann in vieler Beziehung ganz Recht. Denn wenn einmal ein Musikstück mit einer auftaktigen Periode angefangen hat, so pflegt es auch (bis zu einer etwaigen rhythmischen Metabole) mit weiteren auftaktigen Perioden und Motiven fortzufahren, und die schülerhafte Gewohnheit, von Taktstrich zu Taktstrich, statt von einem rhythmischen Abschnitte zum andern zu üben, resp. zu denken, ist gewiss nicht zu befürworten. Abgesehen davon aber kann ich doch nicht umhin, zu bemerken, dass die durchgeführte Auffassung des jambischen Metrums ungleich schwieriger ist, als die des trochäischen, weil unser Gefühl, bewusst oder unbewusst, doch immer nur von Länge zu Länge zählt. So sagt Westphal [2]) wenigstens in Bezug auf die deutsche Poesie: ,,Der anlautende Auftakt ist es allein, welcher den Unterschied zwischen trochäischem und jambischem Metrum bedingt." Auch ist es nicht so sehr der leichte Beginn mit der Kürze, wie der schwere Schluss mit der Länge, welcher acatalectische jambische Reihen von acatalectisch-trochäischen fühlbar unterscheidet. Freilich, — ,,die einfache Uebertragung der Theorie der poetischen Metrik auf die musikalische" will Herr Riemann nicht gelten lassen (pag. 10), und so bleibt mir denn nichts übrig, um seiner übertriebenen, um nicht zu sagen unbegrenzten Bevorzugung der auftaktigen Rhythmen entgegenzutreten, als nun endlich auszusprechen, worin der Fehler **seines Systems**, — und damit zugleich der Fehler der **alten Accenttheorie** besteht:
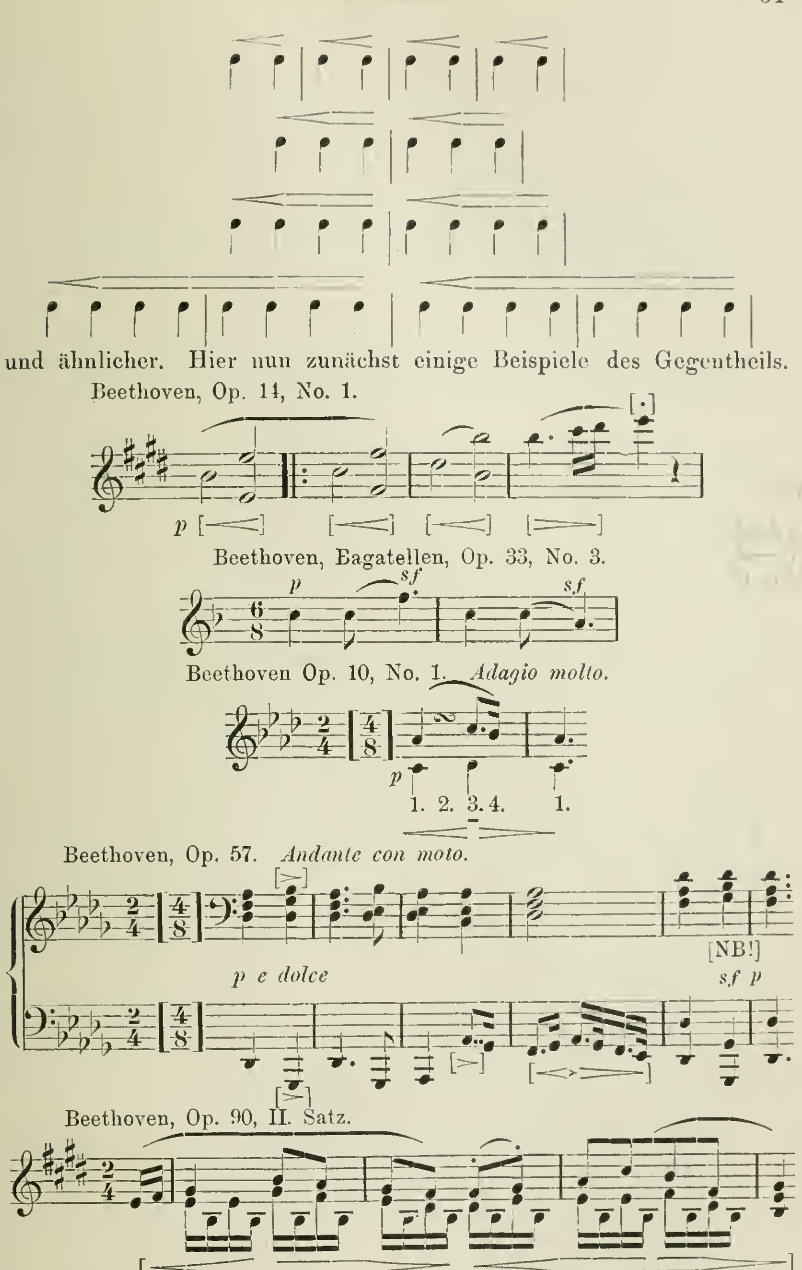
Es ist dies der Glaube an die Allgemeingültigkeit des Accents auf schwerer Taktzeit,
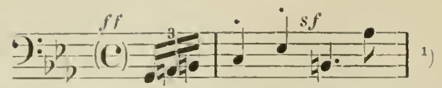
oder für ihn, das Fehlen der Schemata

1) Vgl. Beethoven, Sonate *D*moll, letzter Satz.

2) Theorie der neuhochdeutschen Metrik von Rudolph Westphal. Jena, Carl Doebereiner 1877. — pag. 146.
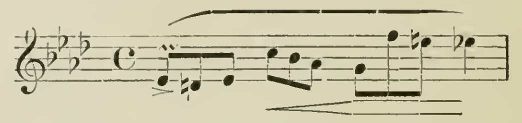
und ähnlicher. Hier nun zunächst einige Beispiele des Gegentheils.





Nirgends ist hier der sogen. schwere und beste Takttheil im Takt der am stärksten hervorzuhebende, vielmehr ist er in den meisten Fällen gar nicht zu betonen!

Als **abbetontes** Motiv mit „Extraverstärkung" des Motivanfanges **innerhalb zweier Taktstriche** wird Herr Dr. Riemann ferner auch anerkennen müssen Chopin, Impromptu in As



Daneben kommen natürlich ebensoviel und noch weit mehr Betonungen auf schwerem Takttheile vor, sodass der „Accent auf 1" noch keineswegs entthront werden soll! Aber er hat nicht nur seine Alleinherrschaft aufzugeben, sondern sogar in vielen Fällen auf seine Mitherrschaft zu verzichten. Und dies hängt so zusammen.
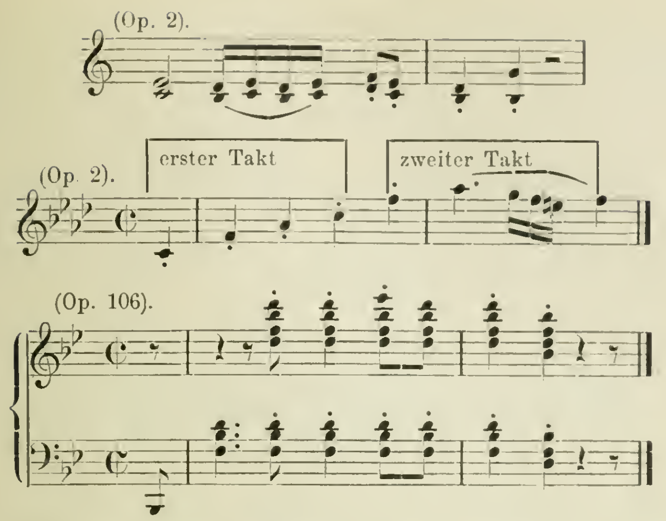
Die meisten „Motive", oder wie wir von jetzt ab sagen wollen: **Phrasen** — auch das Riemann'sche Buch geht in seinem weiteren Verlaufe auf diesen höher stehenden Begriff ein — erfüllen nämlich nicht, wie Riemann annimmt, die Dauer nur eines Taktes, bezw. der einen Takt ausmachenden und nur durch den Taktstrich zerlegten Taktzeiten, — sondern gehen gewöhnlich über den Umfang eines Taktes hinaus. So sagt auch **Bussler**, gleich im Anfang seiner Formenlehre[2]): „Der **Zweitakt** bildet das Grundelement unserer gesammten classischen Instrumentalformen, sodass man den grössten Theil der Compositionen, welche diesen angehören, ohne Mühe in Zweitakte zerlegen kann."

Hierzu giebt der Verfasser u. A. folgende Beispiele aus Beethovens Compositionen:
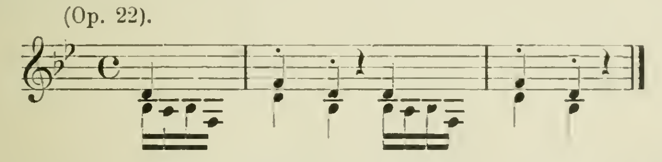
1) Nachdem ich dieses Beispiel bereits niedergeschrieben, interessirte es mich zu sehen, wie sich Herr Dr. Riemann damit wohl möchte abgefunden haben. Das Resultat war höchst charakteristisch! Herr Riemann setzt **vor das *sf* einen punktirten Taktstrich** (!), und so weiter für eine ganze Reihe von Takten. Dazu die Anmerkung:

„Dass die Taktstriche hier im strengsten Sinne falsch stehen (da sie nämlich die Schwerpunkte nicht markiren), sei nicht übersehen. Um der Auffassung des Rhythmus zu Hülfe zu kommen, hat der Herausgeber die eigentlichen Taktstriche durch Punkte angedeutet." — Deutlicher könnte der Riemann'sche Standpunkt gar nicht gekennzeichnet werden.

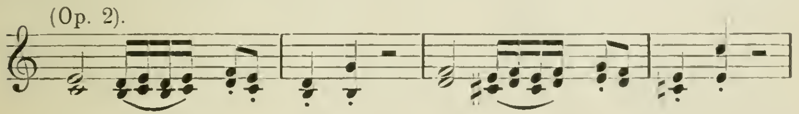
2) Musikalische Formenlehre in dreiunddreissig Aufgaben von Ludwig Bussler. Berlin 1878, Carl Habel. — Ein sehr praktisches Handbuch, auch zur Selbstbelehrung über das Wesen der Formen.



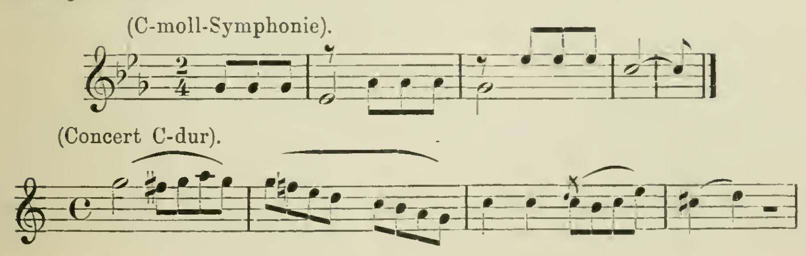
„Viele Zweitakte zerfallen in zwei eintaktige Gedanken" (Motive?), wie



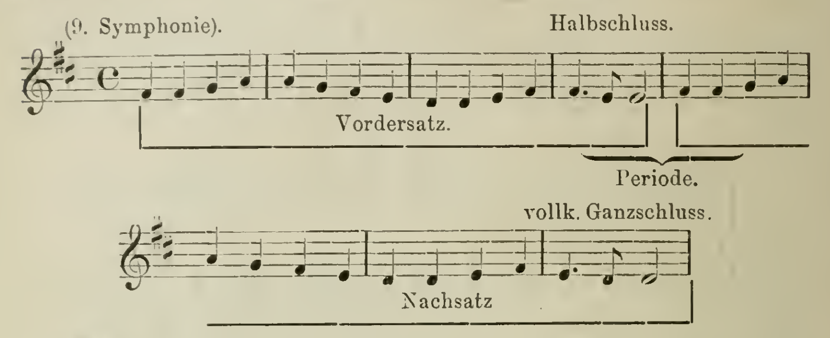
„Die blosse Wiederholung eines Zweitaktes" soll als **„Zweimalzweitakt"** angesehen, und zu den Wiederholungen sollen auch solche Veränderungen gerechnet werden, welche nicht den Rhythmus betreffen, z. B.



„Jede andere Ausdehnung über vier Takte bildet den **viertaktigen Satz**".



„Die unveränderte Wiederholung desselben Satzes giebt einen Doppelsatz. Verändert man aber den Satz in der Wiederholung so, dass er zu dem ersten einen harmonischen Gegensatz bildet, der den beiden Sätzen das gegenseitige Verhältniss von Vorder- und Nachsatz giebt, so entsteht die (kleine achttaktige) **Periode**".



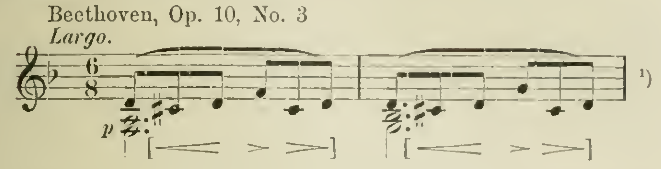
Man wird mit den eingeführten Benennungen vielleicht nicht ganz einverstanden sein, und speciell den Begriff des „Satzes", den wir uns in der Schriftsprache durch ein grösseres Interpunktionszeichen, wie Punkt, Fragezeichen, abgeschlossen denken, vielleicht zu eng begrenzt finden; die Sache selbst anlangend aber werden wir bemerken, dass, abgesehen von den kurz hingeworfenen Gedanken, wie in Beethoven Op. 22, welche ebenso kurz hingeworfenen Sätzchen der gesprochenen Rede wie:

Weisst Du noch? —
Wär's möglich? —

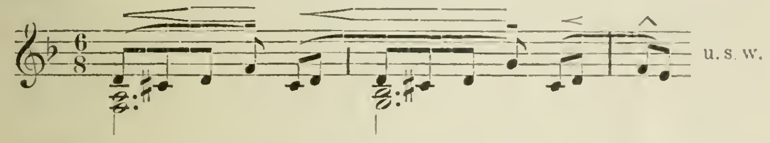
vergleichbar, gewöhnlich sich nur als erste Ansätze, Anläufe zu einem weiter ausgesponnenen musikalischen Gedanken charakterisiren und somit wohl am ersten die Bezeichnung „Motiv" verdienen, — dass abgesehen also von solchen kurzen Ansätzen oder Zwischenwürfen die einzelnen Sinnesabschnitte musikalischer Sätze oder Perioden die Ausdehnung eines Taktes meistens **überschreiten.**

In der That sind zweitaktige resp. viertaktige Phrasen wohl weitaus die häufigsten, seltener dreitaktige (Ritmo di tre battute, Beethoven, 9. Symph.). Um aber beispielshalber bei den zweitaktigen Gedanken zu bleiben, mögen wir sie nun „Phrasen" oder „Motive" nennen, so hat nach Riemann jedes Motiv nur einen dynamischen Gipfelpunkt, und dieser muss nach ihm unmittelbar hinter dem Taktstrich liegen. Daraus folgt, dass von je zwei aufeinander folgenden Tacten **einer des Anfangsaccentes verlustig geht!** Da nun aber ferner, ebenfalls nach Riemann, die meisten Motive **inbetonte** sein sollen,

so müsste von den zwei Takten einer solchen Phrase gewöhnlich der zweite den **Haupttictus** tragen. Mit demselben Rechte werden dann aber auch **eintaktige** Motive in der **zweiten Takthälfte** ihren Schwerpunkt finden,
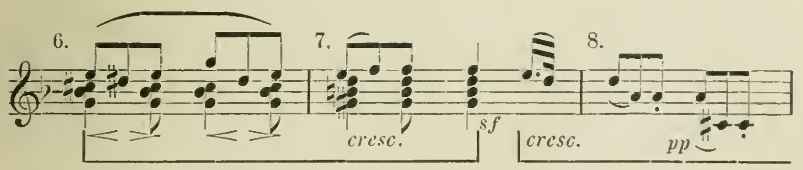


was Riemann freilich wieder so umzuschreiben für nöthig befindet:
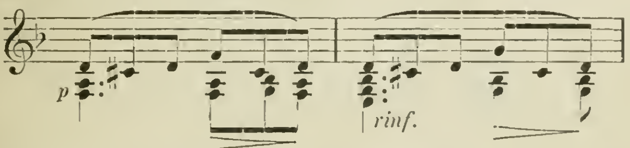


Es wird nicht immer ganz leicht sein, sich bei zweitaktigen resp. eintaktigen Motiven oder Phrasen für die In- oder Anbetonung zu entscheiden, denn so selten, wie es Herr Dr. Riemann von der Anbetonung anzunehmen scheint, ist diese doch
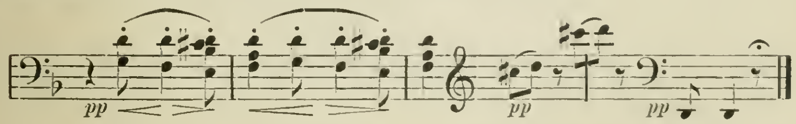
1) Dieser Auffassung scheint allerdings Takt 6 zu widersprechen:



aber erstens ist die Phrase hier nicht mehr eintaktig, und dann finden wir auch im zweiten Theil wieder:
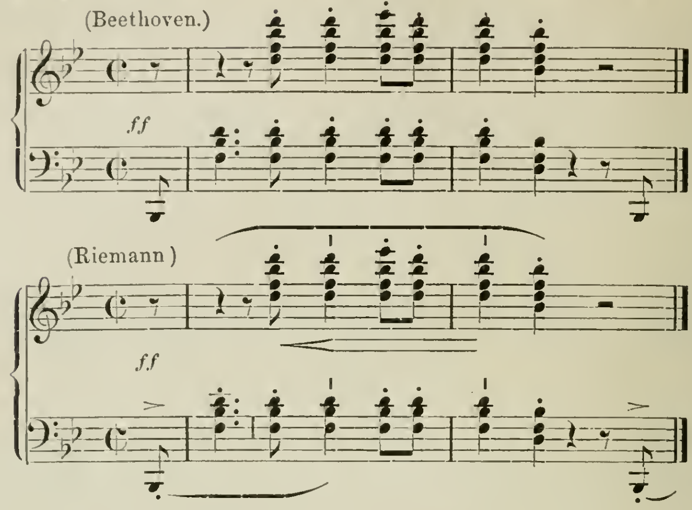


Merkwürdig sind die Schlusstakte dieses Satzes,
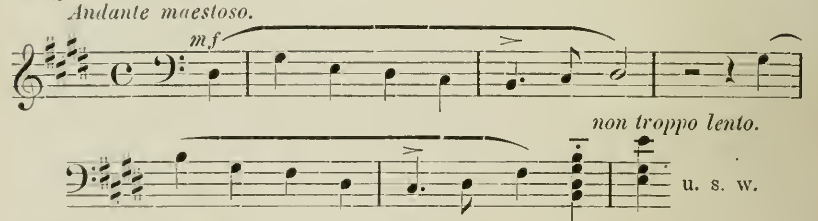


die ich aber nicht zur Unterstützung herbeiziehe, da ich mich in ihnen mehr der Riemann'schen Auffassung anschliessen möchte. Es würde zu weit führen, hier näher darauf einzugehen.
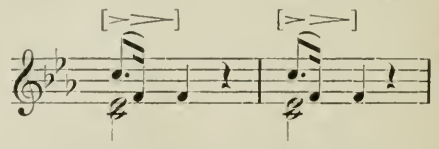
nicht![1]) In Beethoven Op. 106, lässt Riemann allerdings das Schwergewicht auf den Anfang des zweiten Taktes fallen:



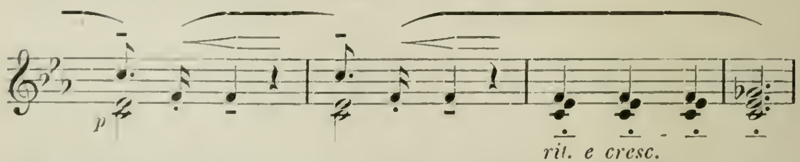
Ebenso lässt auch Liszt im „heiligen Franziskus, auf den Wogen schreitend" erkennen —



1) Wenn Riemann allerdings auch Beethoven, Op. 31, No. 3
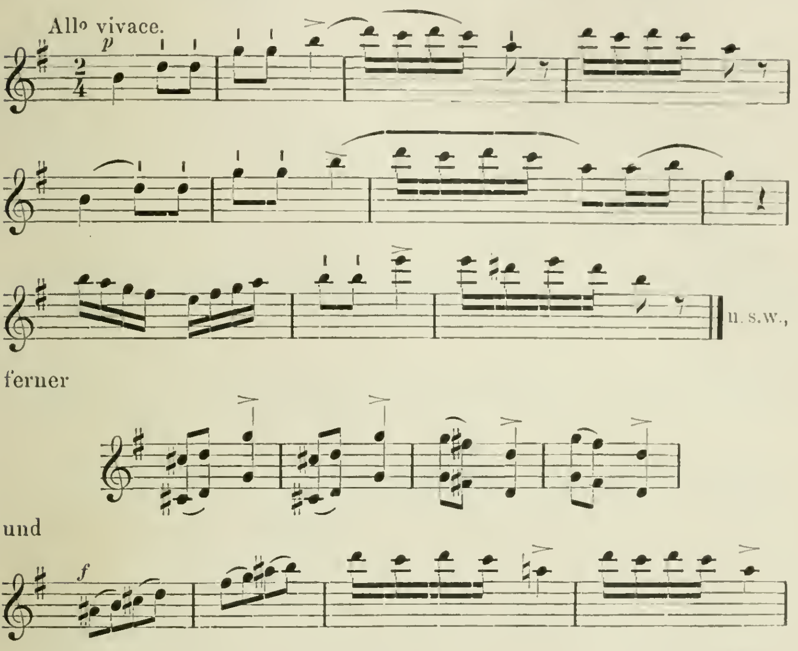


nicht für anbetont erachtet, sondern so umschreibt,

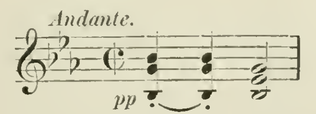


also in eine abbetonte Form bringt — dann hört freilich jede Verständigung auf!
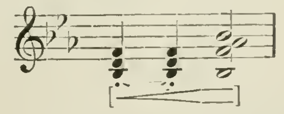
wohin das zweitaktige Grundmotiv hauptsächlich gravitirt. Interessant in dieser Beziehung ist ferner das kleine Capriccio in *G*dur von Beethoven (Die Wuth über den verlorenen Groschen) oeuv. posth. (op. 129). Ich citire nach Diabelli & Comp. No. 2819. —
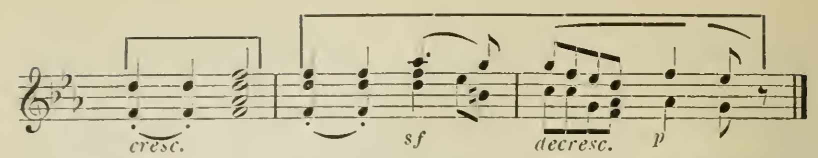


Schwieriger für die Beurtheilung ist das eintaktige Motiv in Beethoven Op. 27, No. 1:



Dieses musste als anbetont gelten, schon um dem Zuhörer die Phrase nicht als auftaktig erscheinen zu lassen. Aber bereits der zweite Takt nimmt, im Anschluss an die aufsteigende Bassfigur, den Charakter der Abbetonung an,
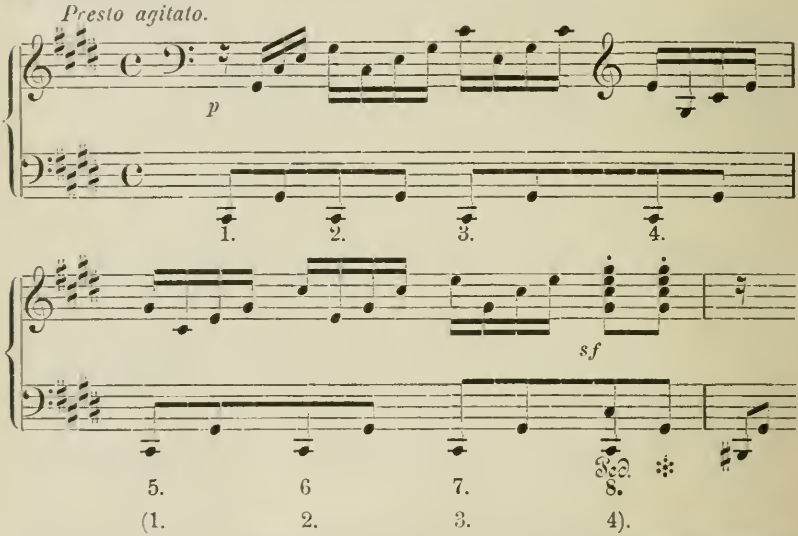


und im zweiten Theil haben wir mit *cresc.* u. *sf* theils Ab- theils Inbetonung:



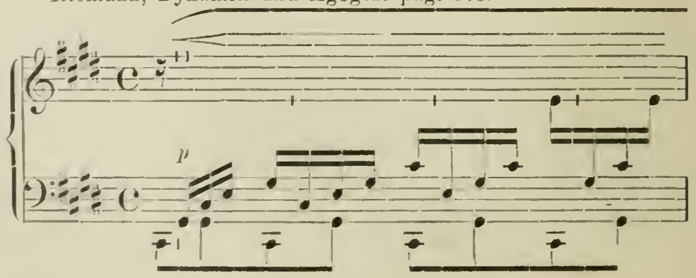
Immerhin aber sehen wir, dass der hauptsächlich zu betonende Takttheil in diesem ganzen Satze vorzugsweise nicht 1, sondern 3 sein wird!
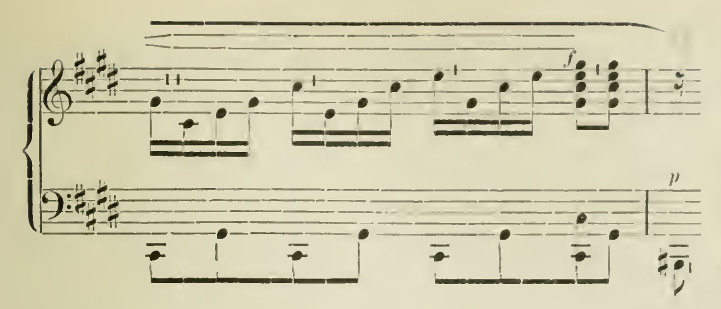
Handelt es sich nun gar um **endbetonte** zweitaktige Motive, so liegt der dynamische Schwerpunkt noch jenseits des guten Takttheiles im zweiten Takt, wie z. B. im Finale der *Cis* moll-Sonate:



Hier findet nun Dr. Riemann in weiterer Consequenz seines Systems die „abbetonte Pause", indem er den dynamischen Gipfelpunkt des vorstehenden zweitaktigen abbetonten Motives — — in die Sechzehntelpause des dritten Taktes verlegt!

Riemann, Dynamik und Agogik. pag. 158.
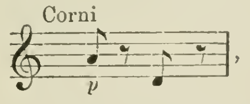




„Fasst man das doppeltaktige Anfangsmotiv als anbetontes (NB.) . . . und wird dasselbe crescendo gemacht, so kann das nur damit motivirt werden, dass sich das Motiv aus der Tiefe in die Höhe emporarbeitet; das *sf* kann dann nur eine mässige Wucht bekommen, und muss sich auf die Note, bei der es steht, beschränken.“ (Was es aller Wahrscheinlichkeit nach auch soll!)

„Fasst man dagegen die Motive als abbetonte mit Ersetzung der dynamischen Hauptnote durch eine Pause (𝄾), so fordert die natürliche Dynamik und Agogik eine durchgehende Steigerung bis zur Schlusspause, d. h. die durch das *sf* angedeutete Tonstärke wird ein wirkliches Forte, und zwar kein plötzliches, sondern ein gewaltig erwachsenes, und gilt nicht nur für den vorletzten, sondern auch für den letzten Accord (!): Die für die noch stärkere Hauptnote eintretende Pause ist dann ein **plötzliches gewaltsames Unterdrücken.**
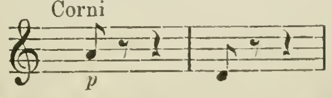
Wie leicht hätte sich Riemann diese gewaltsame Interpretation ersparen können, wenn er abbetonte Motive mit **Taktstrichgrenze** für zulässig würde erachtet haben! —
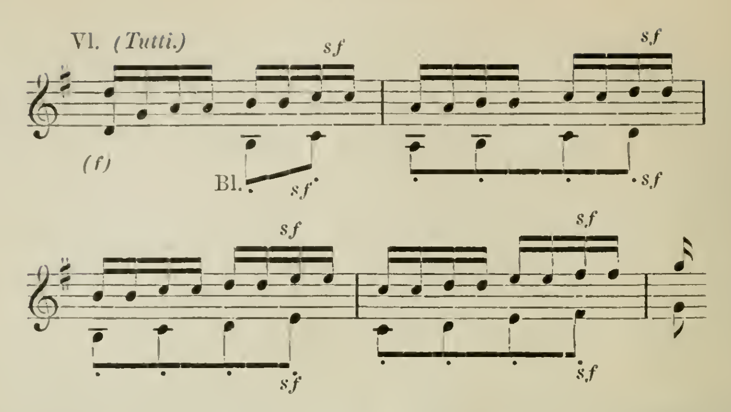
Aber auch **eintaktige abbetonte** Motive finden sich, wenn auch wohl nicht gerade häufig. So z. B. im Finale des Beethovenschen *G* dur-Concertes kurz vor der Cadenz [1]).

1) Ich benutze diese Gelegenheit, um auf ein Versehen meiner bei Steingraeber erschienenen Ausgabe aufmerksam zu machen. Auf pag. 49 muss es, gleich nach der Cadenz im 2. Klavier **nicht** heissen (letzter Takt des 4. Systems)



sondern, schon einen Takt früher beginnend:

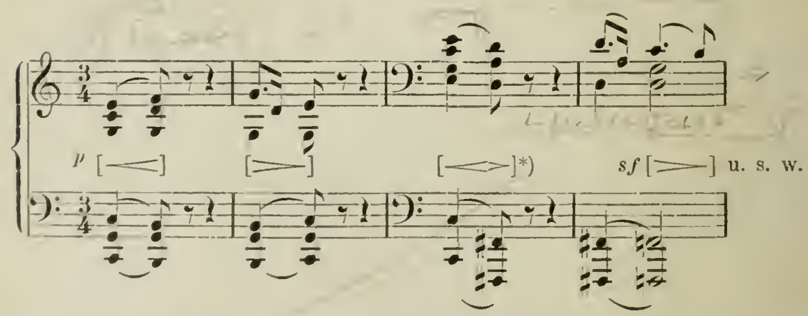




Ohne auf viertaktige Sätze oder Phrasen hier weiter einzugehen, bemerke ich nur, dass in ihnen die Varietäten des dynamischen Gipfelpunktes noch weit reicher ausfallen, und somit auch noch mehr Betonungen guter Takttheile in Fortfall kommen können, wobei freilich, wie wir später sehen werden, Unterbetonungen nicht ausgeschlossen werden sollen. Als **Endergebniss** meiner bisherigen Betrachtung stelle ich also den Satz auf, dass

anbetonte, abbetonte und inbetonte Motive ebensogut **volltaktig** wie auftaktig vorkommen können. —

Gerade im reizvollen Wechsel der verschiedenen Betonungsarten spiegelt sich am besten das unablässige Wogen des Gemüthslebens, und sogar ein und dasselbe rhythmische Motiv in einem Takte abbetont, und im nächsten wieder anbetont aufzufassen, je nach den wechselnden begleitenden Umständen, wie z. B. im Largo von Beethoven, Op. 7:



scheint mir so selbstverständlich, dass es des Versuches, unser ganzes Tonleben in die **auftaktige** Anschauungsweise ein-r

*) Man bemerke, dass hier das cresc. mit fallender Tonhöhe begleitet ist.

zuzwängen, wahrlich nicht bedurft hätte. Immerhin aber bleibt das Verdienst **Riemann's**, auf die Gefahr der blossen schablonenmässigen Accentuirung aufmerksam gemacht, und das gesammte Vortragsleben unter das Zeichen des crescendo und diminuendo gestellt zu haben, gegenüber einer Anschauungsweise, die beim Vortrag unserer Tonwerke nur die vorgeschriebenen Vortragszeichen und keine anderen ausgeführt wissen will, ein unbestreitbares. Sollte der geistvolle und thatkräftige Mann es über sich vermögen, sich meiner, oder richtiger gesagt, der natürlichen Auffassung der Dynamik wieder zuzuwenden, so dürfen wir von seiner eminenten Arbeitskraft noch Bedeutendes erwarten. Doch verlasse ich jetzt Herrn Dr. Riemann, um zu weiteren eigenen Betrachtungen überzugehen.

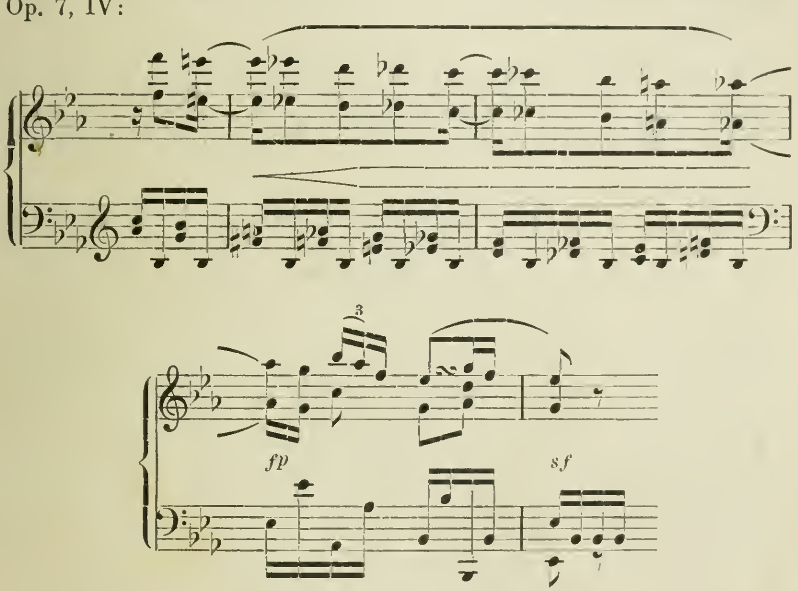
Fünftes Kapitel.

Die Dynamik.

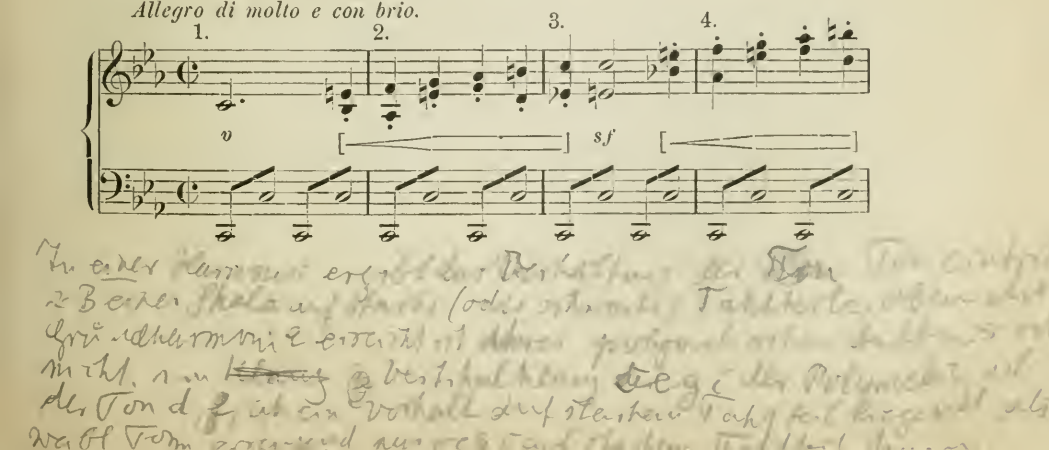
Dass der dynamische Vortrag der Musikstücke nicht lediglich aus Takten und Taktstrichen, aus schweren und leichten Taktheilen, sondern hauptsächlich aus der metrischen Beschaffenheit eines Musikstückes, dem Bau seiner Phrasen und Perioden abzuleiten sei, dürfte nach dem Vorausgegangenen nicht mehr fraglich sein. Denn wie der Recitator für den ausdrucksvollen Vortrag eines Gedichtes sich nicht darauf beschränken wird, Hebungen von Senkungen zu unterscheiden (kleine Kinder pflegen so zu deklamiren!), er vielmehr darauf bedacht sein muss, innerhalb der rhythmischen Zusammenschliessungen höherer Ordnung, der rhythmischen Reihe (Verszeile, Kolon), der Periode und endlich der Strophe, die **Gipfelpunkte** herauszufinden, und diese durch angemessene Betonung mit einander in Beziehung zu setzen, so muss auch der ein Musikstück Vortragende in erster Linie bemüht sein, dem Zuhörer die **Gipfelpunkte** der einzelnen Phrasen und Perioden seines Kunstwerkes eindringlichst klar zu machen. Mit der blossen Hervorhebung und Nuancirung der Gipfelpunkte hat nun aber der Recitator seine Aufgabe dynamisch auch noch nicht völlig gelöst; vielmehr pflegt er für gewöhnlich zu den Gipfelpunkten durch ein allmähliches Erheben der Stimme, ein crescendo, auf-, und ebenso auch nach Umständen von ihnen mit diminuendo herabzusteigen. Es wird daher des Weiteren die Frage herantreten, ob nun auch im musikalischen Vortrage die dynamischen Höhepunkte unter einander durch crescendo bezw. diminuendo zu verbinden seien, oder ob die einzelnen Höhepunkte einfach als marcato's erscheinen können, wobei wir im ersten Falle noch die Unterfrage stellen müssen, ob das crescendo stets mit der aufsteigenden, das diminuendo mit der absteigenden Tonfolge Hand in Hand zu gehen habe.

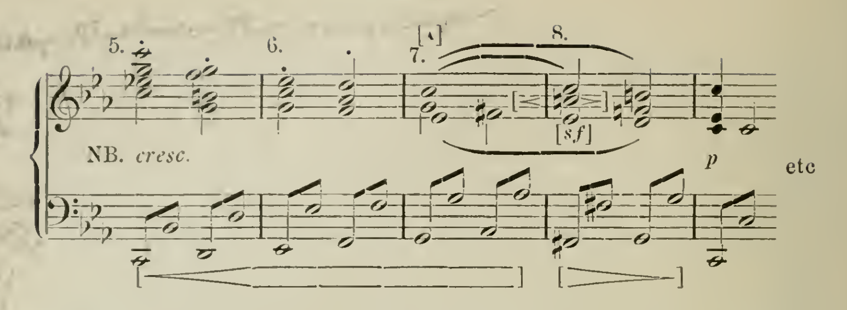
Zweifellos sind unvermittelte Betonungen keine Seltenheit, wovon wir uns durch einen flüchtigen Blick z. B. in Beethoven's Sonaten sofort überzeugen können. Es sind dies besonders solche

Accente, welche der Componist durch *sf*, *sff* auszudrücken liebt. Man findet sie besonders bei Sprüngen, nach und bei gestossenen Noten, häufig auf leichten Takttheilen etc. etc. Im Uebrigen aber stehe ich nicht an, crescendo und decrescendo so sehr für unentbehrliche Lebenselemente der Dynamik zu halten, dass wir auch hierin ähnlich wie der Recitator verfahren müssen. Schwieriger ist die Beurtheilung der Frage, ob crescendo mit aufsteigender, decrescendo mit absteigender Tonfolge zu gehen habe. Zahlreichen Fällen bei Beethoven, in welchen uns der Componist seine Absicht in diesem Sinne durch unzweideutige Vorschriften zu erkennen gegeben hat, steht eine nicht unbeträchtliche Menge von Beispielen gegenüber, welche dem entgegengesetzten Principe folgen, z. B. Beethoven, Op. 7, IV:



Ebenso enthält das Hauptthema des ersten Satzes der pathetischen Sonate crescendo erst beim Absteigen des Oberstimme.

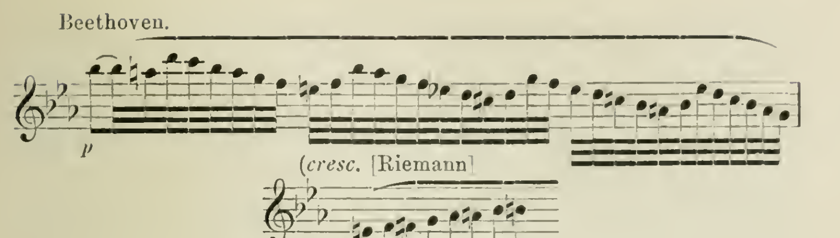




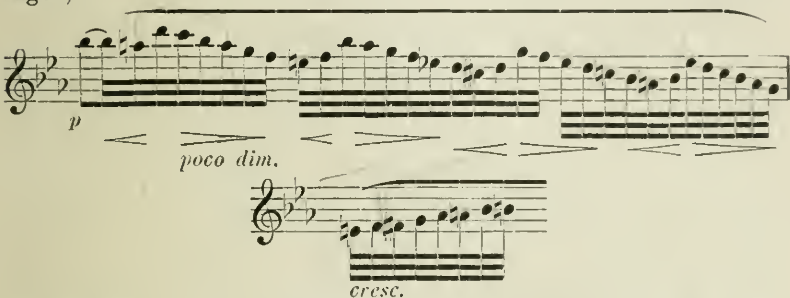
Wir dürfen jedoch dabei nicht übersehen, dass zu den wuchtigen Schlägen, zu denen sich das bis dahin unruhig prickelnde Thema mit bereits leichteren < (die auch Riemann verlangt) emporzuarbeiten hat, nun auch der bis dahin auf der Tonika fieberhaft vibrirende Bass in aufsteigender Tonfolge drohend sein Haupt erhebt, bis in dem verminderten Septimenaccorde so recht eigentlich erst der Hauptgipfelpunkt der Periode gewonnen ist, von dem aus dann ein schnelles > in das neue piano zurückzuführen hat.

Aus der sorgfältigen Betrachtung dieses und vieler ähnlicher Fälle kann man übrigens mit Leichtigkeit ersehen, dass innerhalb einer gegebenen dynamischen Vorschrift wie „crescendo" namentlich in polyphonen Compositionen allerhand Unter-Nuancirungen im entgegengesetzten Sinne möglich sind. Das „crescendo" bezeichnet die allgemeine Tendenz des Vortrages; die einzelne Stimme kann, ihren eigenen melischen Gesetzen folgend, vorübergehend ein diminuendo der Schallkraft eintreten lassen, um sich dann mit erneutem Aufschwung wieder an dem allgemeinen crescendo zu betheiligen. Namentlich in Quartettproductionen, ja selbst bei Orchestervorträgen würden sich neue, ungeahnte Wirkungen erzielen lassen, wenn die einzelnen Mitwirkenden sich mehr als Individuen fühlen und ihren Stimmen mehr eigenes Leben einhauchen wollten, statt sich strenge an die wenigen starren Vorschriften zu halten, die ja doch nicht Alles sagen können. Freilich dürfen eigene Nuancen — und dies gilt für alle Vortragsfreiheiten — sich nur in bescheidenerer Stärke, also als Nuancen niederen Grades geltend machen, um nicht die Hauptabsicht des Componisten zu vereiteln. Dasselbe gilt natürlich auch für solche Stellen, in denen der Componist crescendo oder decrescendo zu bezeichnen gänzlich unterlassen hat. In dieser Beziehung stehe ich ganz auf Riemann's Seite. Nicht jedoch in seiner Vorliebe für crescendo bei absteigenden Tonfolgen. So schreibt Beethoven in Op. 22, II zu folgender melismatischen Figur zunächst ein einfaches *p*, dem dann erst im nächsten Takt ein crescendo folgt:

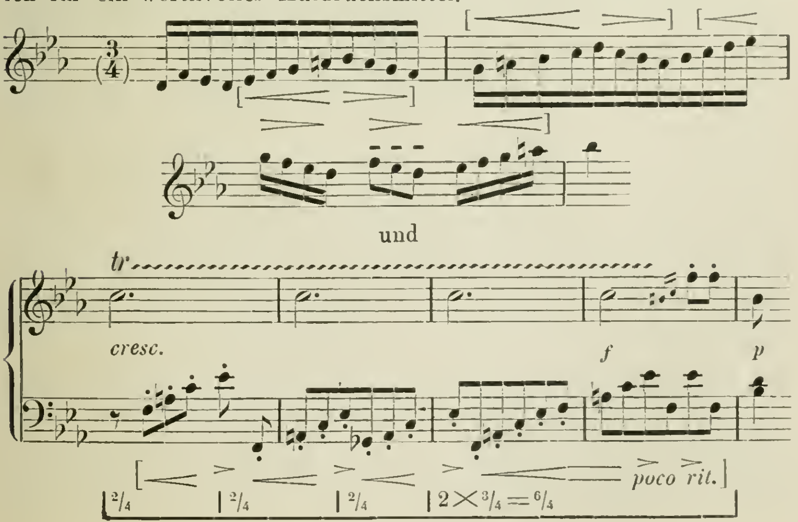
Beethoven.



Mir würde dagegen die Stelle nur bei folgender Vortragsweise zusagen,



bei der zugleich ein reizvoller Taktwechsel entsteht. Solche Taktwechsel, an denen z. B. Op. 31, No. 3, Satz I einen grossen Reichthum besitzt, nicht zu verschleiern, sondern hervorzuheben, halte ich für ein werthvolles Ausdrucksmittel.



In analogem Sinne hat übrigens auch Riemann diese Sonate bezeichnet. —

Die Frage, in welchen Fällen der höhere von zwei aufeinander folgenden Tönen nicht der stärkere zu sein habe, wird sich nicht immer mit Leichtigkeit entscheiden lassen. Mannigfache Gründe können dazu beitragen, dem tieferen das grössere Gewicht zu verleihen. So der bessere Takttheil besonders bei Vorhalten, die längere Zeitdauer und andere Ursachen, denen im Einzelnen nachzuforschen mich hier zu weit führen würde. Weit wichtiger ist für mich die Frage, in welcher Ausdehnung einem von Autor vorgeschriebenen crescendo Gehorsam zu leisten sei. Nach der gewöhnlichen Annahme gilt ja jedes Vortragszeichen bis zu dem Augenblicke, wo es durch ein anderes ersetzt wird, cresc. also bis zu einem folgenden *f* oder *ff* oder auch *p*, *pp*, event. auch mindestens bis zu einem abschliessenden *sf.* Schon Nottebohm hat in seinem Aufsatze: „cresc — — —“ die Ansicht ausgesprochen, dass das blosse cresc. (ohne Striche), bei Beethoven meistens bei kürzeren Stellen vorkommend, sich oft nur auf einige Noten zu beziehen habe, sodass es einem *rf* (rinforzando) gleich komme. Leider erscheint nun das durch Striche verlängerte crescendo, welches uns so vieler Zweifel entheben würde, in Beethoven'schen Original-Ausgaben, wie Nottebohm in demselben Aufsatze ausgeführt hat, ungefähr erst vom Jahre 1806 oder von Op. 59 an[1]). Wenn diese Wahrnehmung auch nun nicht absolut zutreffend sein sollte, da eine auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindliche Ausgabe von Artaria No. 614 der 3 Sonaten Op. 2, welche als Original-Ausgabe anzusehen ist, an drei Stellen Verlängerungszeichen bei cresc. enthält, so sind sie doch jedenfalls für die ersten Beethoven'schen Drucke (bis 1806) äusserst selten. So waren die zahlreichen cresc — — — — welche neuere Ausgaben der Pathétique-Sonate enthalten, in der mir von Herrn Dr. Max Friedlaender zu Berlin gütigst vorgelegten Originalausgabe (Eder No. 128) auch nicht an einer einzigen Stelle aufzufinden! Dagegen sind Verlängerungsstriche bei calando oder ritardando auch in den Sonaten der ersten Periode gar nichts Ungewöhnliches. Man kann sich daher nur schwer zu der Annahme entschliessen, dass diese Verlängerungsstriche bei cresc. etwa den Stechern unverständlich geblieben und somit ausgelassen wären, obwohl Beethoven bei Correcturen besonders darauf dringen musste[2]).

---

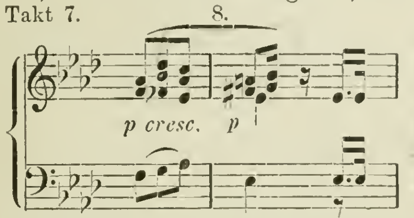
1) Das Clavierconcert Op. 58, welches gleichfalls solche Striche enthält, erschien erst ein halbes Jahr später wie die Quartette Op. 59.

2) Vgl. den von Nottebohm im obigen Aufsatze mitgetheilten Brief Beethoven's an T. Haslinger. — Die Originalausgabe vom Es dur-Concert (Breitkopf & Härtel No. 1613) ist so fehlerhaft, dass aller Wahrscheinlichkeit nach schon durch Beethoven's Anregung eine Nachcorrectur der Platten für spätere Auflagen stattgefunden hat. Zu diesen Correcturen

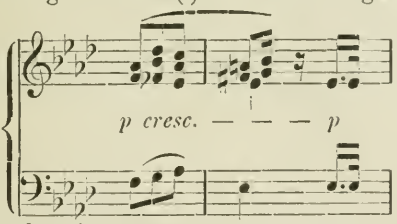
Eine wirkliche Entscheidung könnte hierüber freilich erst durch Vergleichung mit den Autographen herbeigeführt werden. Jedenfalls kann man aus dem Gesagten leicht erkennen, wie wichtig es bei der Neuherausgabe unserer Klassiker ist, gerade in Bezug auf die Vortragszeichen mit diplomatischer Genauigkeit zu verfahren. Selbst eine kleine, scheinbar ganz rationelle Verschiebung eines Zeichens muss unter Umständen zu einer missverständlichen Auffassung führen, wovon ich im Nachstehenden ein schlagendes Beispiel geben werde, lehrreich besonders für Diejenigen, die das gewöhnliche cresc. bei Beethoven bis zum nächsten Zeichen fortzuführen geneigt sind.

Ich besitze die Originalausgabe der schönen Sonate Op. 26 von Beethoven: „à Vienne chez Jean Cappi Sur la Place St. Michel No. 5“ Verlagsnummer 880. Preis 1,40 fl. Querformat[1]).

In dieser Ausgabe nun steht, übereinstimmend mit dem auf der Königlichen Bibliothek befindlichen Autograph[2]), im achten Takte *p* bei Beginn des Taktes (local sogar noch ein wenig vor den Noten), also nicht, wie in neueren Ausgaben, beim dritten Achtel.



Damit ist denn das von Bülow in seiner Ausgabe bei Aibl (No. 2195) durch Verlängerungsstriche (!) so schön fortgeführte crescendo



für immer widerlegt!

gehören Verlängerungsstriche nach cresc., welche sich auch im Autograph vorfinden. (Vgl. die Vorbemerkung zu neueren Auflagen meiner Ausgabe.)

1) Adresse und Preis fehlen in Nottebohm's Themat. Catal. — Die Ausgabe hat runde Notenköpfe und weitab stehende Verlängerungspunkte. — Eine spätere Ausgabe desselben Verlegers ist innerlich Neustich (ovale Notenköpfe, nahestehende Verlängerungspunkte) und nur im Titel von der Originalplatte abgezogen, wobei die Adresse in: Place St. Michel No. „4“ verändert ist. Verlagsnummer gleichfalls 880. Preis 2 fl.
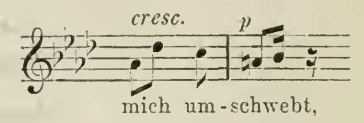
2) Ein Facsimile dieses Autographs, von Dr. Erich Prieger herausgegeben, ist 1895 im Verlage von Friedrich Cohen in Bonn erschienen.

Bülow war offenbar nicht im Besitze der Originalausgabe[1]), sondern fand wahrscheinlich das *p* beim dritten Achtel in der von ihm benutzten Vorlage bereits vor. Trotzdem ist es mir unerfindlich, wie man die Auflösung *g-b* stärker nehmen kann, als den Vorhaltsaccord *es-fis-a*.

Bekanntlich ist dieser Satz durch Textunterlagen wiederholt zu Gesangsstücken verwerthet worden, so u. A. durch Prof. Dr. F. K. Griepenkerl (Braunschweig, Leibrock):

„Du himmlisch unbekanntes Wesen,
„das hold in Träumen mich umschwebt — — —“

Nun denke man sich dieses „umschwebt“ mit crescendo!

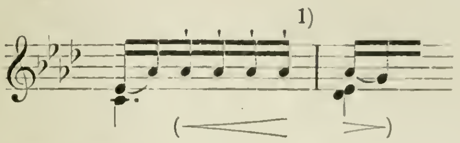


Selbstverständlich soll dies kein Beweis gegen Bülow sein, wohl aber einer für die Feinfühligkeit Griepenkerl's. Die Worte sind an dieser Stelle so gewählt, dass eine nur einigermaassen gefühlvolle Sängerin den Vortrag mit Nothwendigkeit richtig geben muss. Sie wird nämlich, — und hierin gehe ich nun noch einen Schritt weiter — das crescendo auch nicht einmal bis zum dritten Achtel des 7. Taktes ausdehnen, sondern, nachdem sie die Stimme mit schönem Portamento auf das *des* hinaufgeworfen, schon bei *c* mit diminuendo zu dem vorgeschriebenen piano zurückkehren. Aber auch dies Letztere ist keineswegs buchstäblich zu nehmen, und etwa so zu verstehen, als sollten *a* und *b* nun gleich stark sein. Vielmuss *a* als Vorhalt unbedingt stärker sein, als seine Auflösung ***b***. Schindler erzählt[2]), dass Beethoven alle Vorhalte, der kleinen Sekunde im cantabile ganz besonders, mehr betont habe, als man es von Anderen gehört, wodurch sein Spiel ein prägnant Charakteristisches erhalten habe. Das an unserer Stelle stehende *p* kann daher nur den Zweck haben, ein etwa zu erwartendes sforzato durch einen gelinden Druck zu ersetzen, von dem aus dann ein kleines diminuendo in das sanft schliessende *b* überführen muss. Dies wäre zugleich ein Beispiel dafür, dass die höhere Note einer Cantilene auch die schwächere sein kann. Wegen der grossen Bedeutung dieses herrlichen Themas theile ich dasselbe im Anhang vollständig und genau so mit, wie es nach Autograph und Originaldruck lauten muss, indem ich mir gleichzeitig erlauben werde, durch schwächere Typen meine Ergänzung der Beethoven'schen Vortragszeichen anzudeuten.
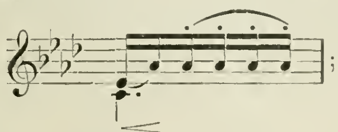
1) Auch die spätere Ausgabe von Cappi hat das p noch genau an der alten Stelle!

2) Biographie, 3. Aufl. II, 237.

Schon hier will ich bemerken, dass Melodienoten von gleicher Tonhöhe durchaus einem nuancirten Vortrage zu unterliegen haben. So stimme ich Riemann vollkommen zu, das sechsmal wiederholte *as* unseres Themas
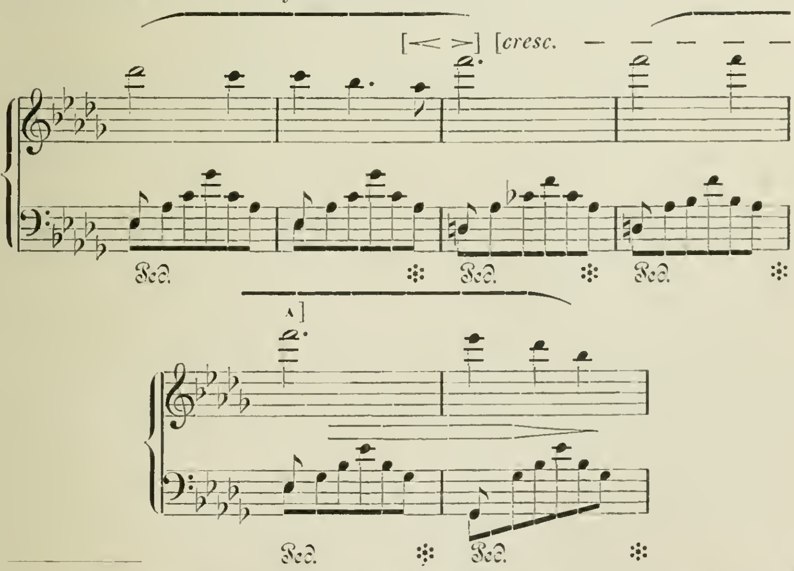


durch crescendo anschwellen zu lassen. Bülow setzt nur „espr." (bei der Wiederholung verschlechtert



der Bogen über den Punkten ist originaliter überhaupt nicht vorhanden). —
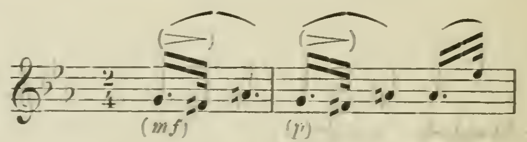
Mit crescendo bei wiederholten Noten lassen sich überhaupt ergreifende Wirkungen erzielen, so z. B. bei dem wiederholten *f* im zweiten Thema des Chopinschen *B* moll-Scherzos, welches auch schon an erster Stelle dynamisch hervortreten müsste:



1) Die Staccatozeichen der Beethoven'schen Handschrift werden hier immer grösser (!) — eine Beobachtung, die man häufig in Beethovenschen Handschriften machen kann, ohne Zweifel auch eine Vortragsandeutung, die sich leider im Druck nicht wiedergeben lässt.

Dass statt crescendo auch diminuendo oder eine Zusammenstellung beider Nuancen vorkommen kann, möge noch besonders erwähnt werden.

So wie mit einzelnen Tönen, so verhält es sich auch mit ganzen Phrasen, ja selbst Theilen. Ich pflichte Bülow vollkommen bei, der den ersten Theil des Händel'schen Variationsthemas in *E* dur (erschienen bei Bote und Bock) bei der (von ihm ausgeschriebenen) Wiederholung *pp* nehmen lässt, ebenso, dass er dieses Verfahren (den sogenannten Echo-Effect) im zweiten Theile auf einzelne, jedesmal leicht variirte Glieder überträgt. Aber auch der entgegengesetzte Fall ist denkbar. Wenn man eine Sache zwei, dreimal sagt, so pflegt man die Wiederholungen mit verstärkter Stimme zu machen. Im Andante espressivo der Sonate Op. 81 von Beethoven lässt Bülow in der Edition Cotta den ersten Takt mezzoforte, seine Wiederholung piano spielen

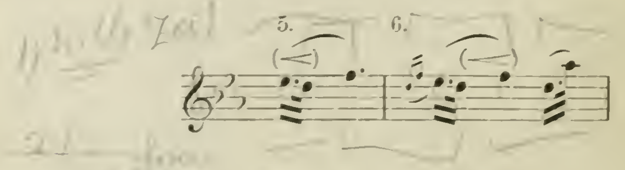


(bei Beethoven fehlt jegliches Vortragszeichen).

Später scheint er seine Ansicht jedoch geändert zu haben, denn wie Pfeiffer[1]) erzählt, sagte er zu einer Schülerin:

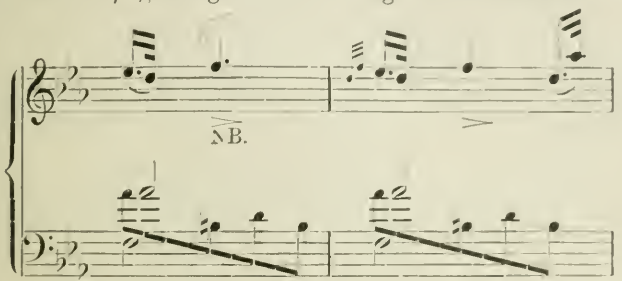
„Spielen Sie den zweiten Takt stärker als das erste Mal: der Verlassene seufzte, und das zweite Mal mit noch mehr Sehnsucht. Wenn Sie den zweiten Takt gerade so spielen wie den ersten, sagt das Publikum: „„Herr Gott, die übt ja““ —."

Unbedingt ist Bülow's spätere Lesart vorzuziehen. Ich vermag mir jedoch keine Rechenschaft zu geben, warum mir eine merkliche Verstärkung des zweiten Taktes nicht recht gefallen will, — wahrscheinlich, weil das Motiv leise ausklingt, sodass also die (von mir vorausgesetzte) ziemlich erhebliche Betonung des ersten Achtels auch beim zweiten Male genügen könnte. Jedenfalls dürfte sich eine wirkliche dynamische Steigerung eben nur auf dieses erste Achtel resp. punktirte Sechzehntel zu erstrecken haben. Im weiteren Verlaufe giebt Beethoven selbst durch Vorsetzung eines Doppelvorschlages ein verstärkendes Moment.
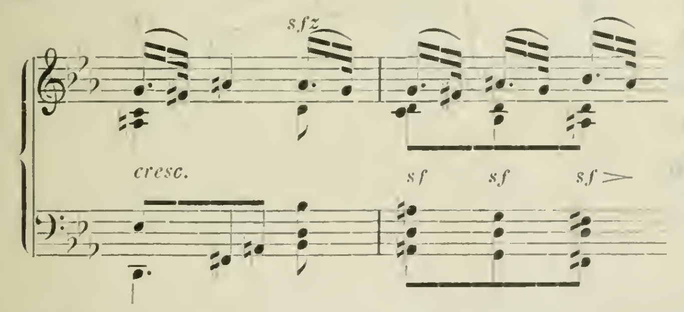


1) Studien bei Hans von Bülow, pag. 55.

Es könnte jedoch fraglich sein, ob dieses Anfangsmotiv überhaupt als ein anbetontes zu fassen ist. Bülow hat sich, wie die eingeklammerten (—=) zeigen, an dieser zweiten Stelle bereits für das Gegentheil entschieden. Neuere Ausgaben von Breitkopf & Härtel enthalten in Takt 6 ein bei *f* beginnendes kurzes Diminuendo-Zeichen. In der Originalausgabe[1]) von Breitkopf & Härtel (Verlagsnummer 1588/89. Vide Nottebohm) könnte das betreffende Zeichen sehr wohl für ein zu *f* gehöriger Accent angesehen werden:



NB. — in diesem Takte fehlt gänzlich bei Br. u. H. No. 3686, und auch in späteren Ausgaben.

Beim dritten Auftreten des Motivs giebt Beethoven sogar ein crescendo:
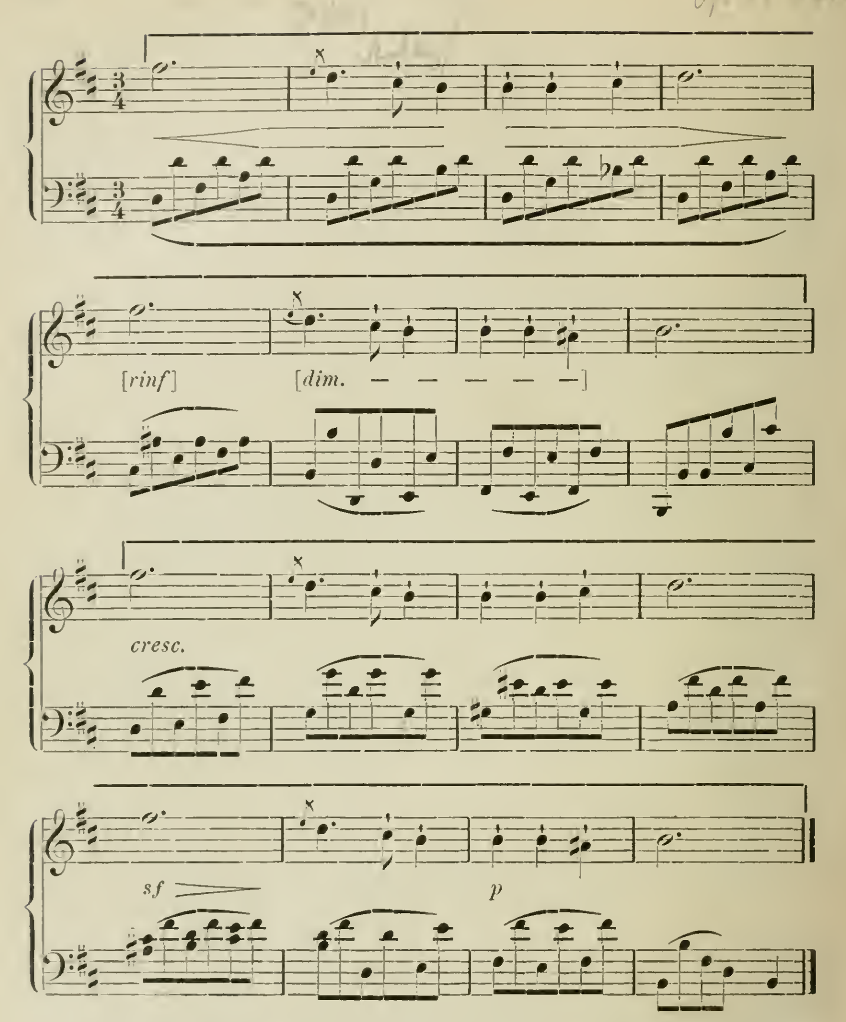


Auch in der *Es* dur-Sonate Op. 31 No. 3 könnte ich nur eine gelinde Zunahme des Anfangs-Accentes bei der Wiederholung von Takt 1 gutheissen. —

Sehr reizvoll und lehrreich sind die ziemlich genauen Bezeichnungen, welche Beethoven einer viertaktigen Phrase mit abwechselnd nach *h* und *d* umgebogener Spitze, bei beständig wechselnder Begleitung im zweiten Theile des Trio seiner Sonate in *D*, Op. 28 gegeben hat:
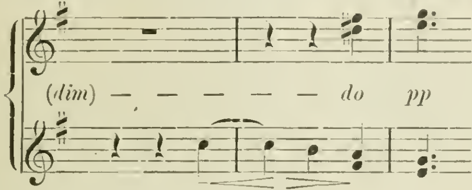
---

1) Sie scheint sehr selten zu sein. Schliesslich fand ich ein Exemplar in der von Herrn Dr. Abraham begründeten „Musikbibliothek Peters" zu Leipzig. Ueber den Verbleib des Autographs dieses Satzes giebt Nottebohm, Them. Verz. keine Auskunft.



Vermag diese letzte Periode nun auch nicht mehr als Beispiel einer strikten Wiederholung zu gelten, so werden doch oft genug ganze Themen, besonders bei den verschiedenen Rondoformen, im Verlaufe einer grösseren Composition vollständig wiederholt, und es könnte nun die Frage sich aufdrängen, ob diese Wiederholungen im Principe dynamisch verschiedenartig zu nuanciren sein. Schindler erzählt von der Frau Baronin Dorothea von Ertmann, dass sie das oft wiederkehrende Hauptmotiv im 2. Satze der Sonate von Beethoven in *E* moll, Op. 90, jedesmal anders nuancirt habe, „wodurch es bald einen schmeichelnden und liebkosenden, bald wieder
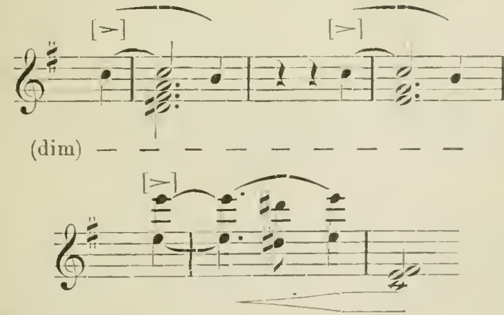
einen melancholischen Charakter erhielt“ [1]). Ich vermöchte der gefeierten Künstlerin, welche Beethoven seine „Dorothea-Cäcilia“ nannte, nicht zu folgen. Ich kann mir denken, dass die verschiedenen Nuancen das eine und das andere Mal theils zarter angedeutet, theils intensiver ausgedrückt erscheinen, so dass im Verlaufe des Stückes sich eine etwas erhöhte Wärme, eine vermehrte Innigkeit fühlbar machen würde, — aber im Wesentlichen werden die vom Componisten wiederholt geforderten Nuancen auch wiederholt dieselben bleiben müssen.

Mit Bezug auf diese Sonate möge hier noch einer eigenthümlichen, weil für den Clavierspieler unerfüllbaren dynamischen Vorschrift Erwähnung geschehen. In Takt 16 vor dem Schlusse des ersten Satzes wird der auf unseren heutigen Klavieren unausführbare Schwellton verlangt.



(Mitgetheilt nach einer Ausgabe in Querformat No. 2350 von S. A. Steiner, welche ich laut Nottebohm Them. V. für die Originalausgabe ansehe.)[2])

Man könnte nun glauben, sich dadurch zu helfen, dass man bei Beginn des zweiten der hier mitgetheilten Takte durch einen raschen Pedaldruck die Schallkraft des Instrumentes vorübergehend vergrösserte. Der Effect wird aber gleich Null sein, wenn man nicht die Vorsicht gebraucht hat, den Einsatz des Tones durch einen kleinen Accent zu markiren. Dieses gleichsam Zurückdatiren einer dynamischen Nuance wird man nun mit Vortheil auch bei anderen ähnlichen Stellen dieser Sonate,
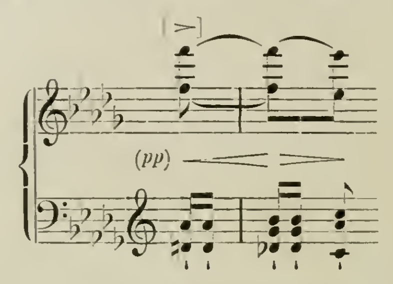


oder

1) Biographie I. 242.

2) Ein auf den Innenseiten wiederkehrendes C. D. S. A. S. bedeutet: Chemische Druckerey Sigmund Anton Steiner. Ein Jahr nach Erscheinen obiger Sonate firmirte die Verlagshandlung S. A. Steiner & Comp.
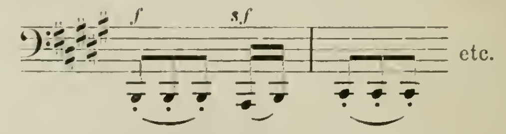
und überhaupt bei solchen melodischen Noten anwenden, welche bei längerer Zeitdauer durch das rasche Abnehmen der Schallkraft im Klavier zu sehr an Gewicht verlieren würden. Der aus Op. 90 erwähnte Fall steht übrigens nicht vereinzelt da. So wird in der vierten Variation von Op. 26 wiederholt verlangt:



wobei natürlich nur die linke Hand im Stande ist, der Vorschrift buchstäblich zu genügen. —

Dass überhaupt Melodie-Noten stärker zu spielen sind wie Begleitungsnoten würde ich, als selbstverständlich, gar nicht erwähnen, wenn ich nicht schon öfter die Beobachtung gemacht hätte, dass man darin auch viel zu weit gehen kann, wodurch statt des schönen cantabile ein ungemein roher, den Gefühlsausdruck ganz verfehlender Effect erzielt wird.
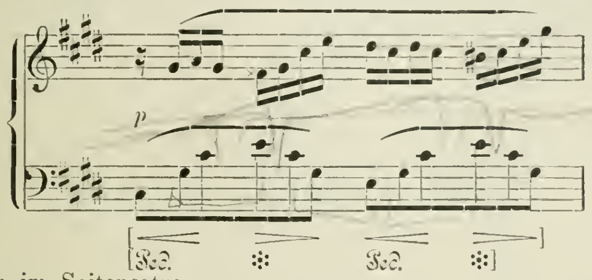
Eine ähnliche Beobachtung habe ich gelegentlich beim Vortrage von Clavier-Fugen gemacht. Gewiss ist es ein Vorzug, das Thema in allen Stimmen gut hervortreten zu lassen. Wenn dasselbe aber im Basse oder den Mittelstimmen wie mit dem Besenstiel herausgestampft erscheint, so wird die beabsichtigte Wohlthat zur Plage. Bei Orgelfugen müssen wir ja doch zumeist auf ein dynamisches Hervortreten des Themas verzichten, ausser wenn dasselbe im Pedal erscheint, ohne darum des Genusses verlustig zu gehen. Uebrigens soll man nicht generalisiren! In Beethoven's schöner *G*moll-Phantasie verträgt das Variations-Thema, wenn es im Basse auftritt,
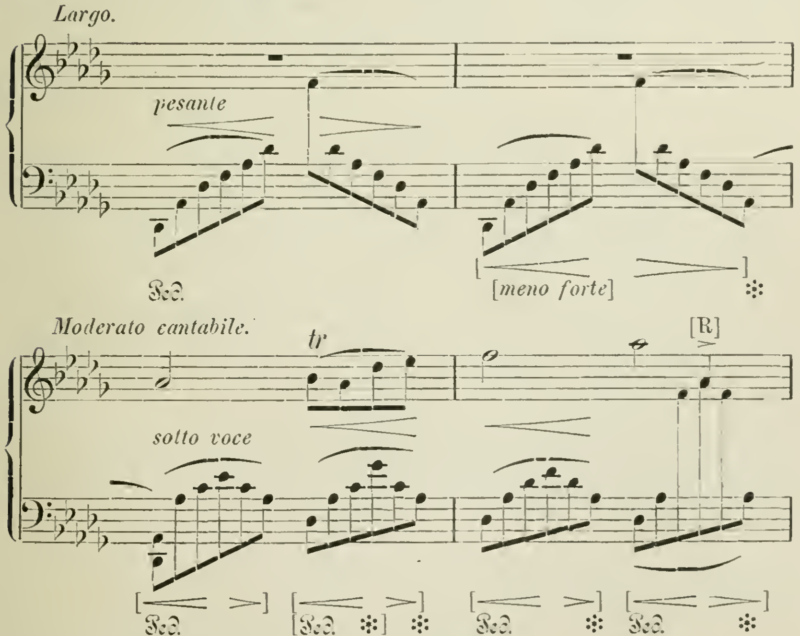


eine ziemlich grob-sinnliche Derbheit. —

Es wurde oben darauf hingewiesen, dass dem Klaviere die hauptsächlichste Schönheit des Gesanges, der sogenannte Schwellton, versagt sei. Dieser, das Klavier scheinbar tief herabdrückende Mangel wird aber häufig ausgeglichen durch eine die Melodie begleitende harmonische Figuration, besonders wenn sie in zerstreuter Lage, wie bei Chopin und seinen Nachfolgern so häufig,

in schönen Wellenlinien auf- und absteigt. Wie ich nun überhaupt der Ansicht derer nicht beipflichte, welche der Begleitung keinen Antheil an den crescendo's und decrescendo's der Hauptstimme zugestehen wollen, so bin ich umgekehrt gerade der Ueberzeugung, dass in der schönen an- und abschwellenden Ausführung solcher Akkordwellen eine Hauptbedingung für den das Gemüth ergreifenden Eindruck derartiger Stellen zu suchen sei, womit dann freilich noch ein geschickter Pedalgebrauch Hand in Hand gehen muss. So lasse ich das Chopin'sche Fantasie-Impromptu (beiläufig ein oeuvre-posthume, hier mitgetheilt nach der ältesten von Fontana besorgten Ausgabe) von A bis Z, also sowohl im Hauptthema,
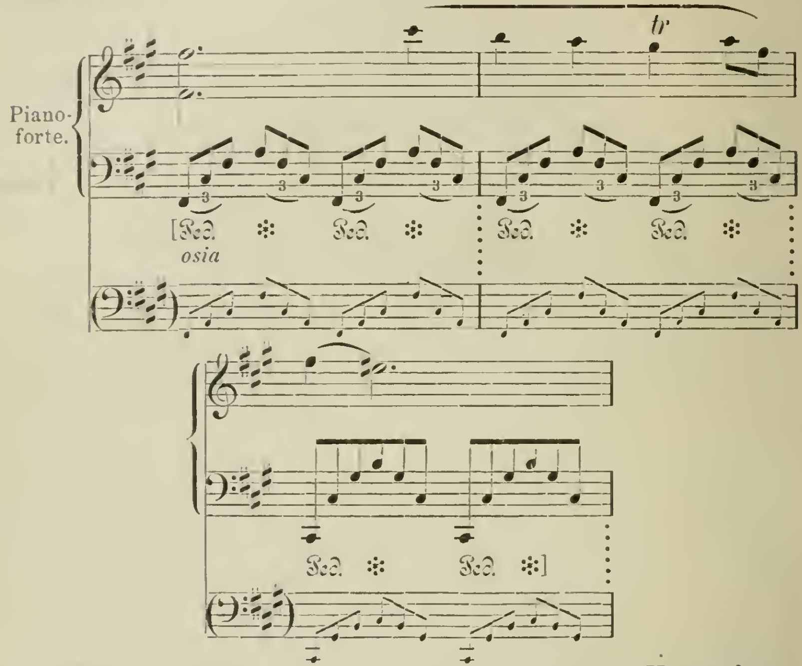


wie auch im Seitensatze
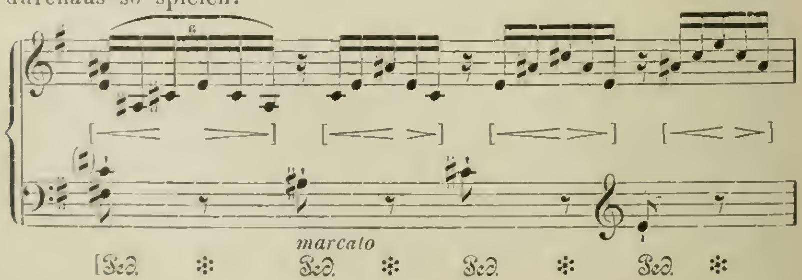


in der figurativen Begleitung, mit solchen < > versehen.

Man würde übrigens irren, Chopin für den Erfinder derartiger Begleitfiguren zu halten: schon Beethoven wendet sie an, z. B. in der *A* dur-Sonate Op. 69 mit Violoncell, setzt aber, in der Besorgniss durch seine Neuerung etwa in Verlegenheit zu bringen, noch ein Ossia hinzu!



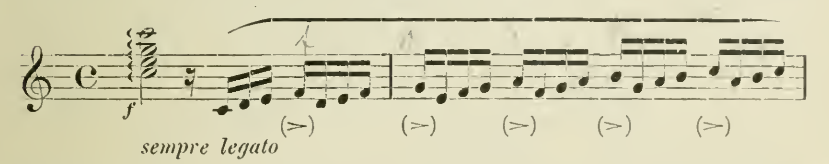
Natürlich müssen diese Figuren, trotz absoluter Unterordnung unter die Melodie, also etwa *pp*, hier ebenso „wellig“ gespielt werden und zwar mit relativ grösserer Wahrnehmbarkeit bei grösserer Ausbuchtung, am wenigsten also im „Ossia“. — Ja selbst auch, wenn die Melodie einem anderen Instrumente anvertraut ist, müssen meines Dafürhaltens derartige Figuren so ausgeführt werden, wenigstens lasse ich in Beethoven's *G* dur-Concert die folgende Passage durchaus so spielen:
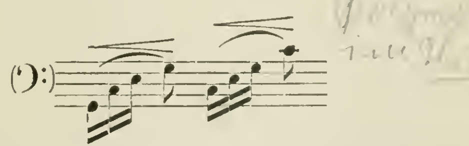


[cresc. — — — — — — — — — — — — — — —]

(Nach dem Originaldruck.)

Mit Letzterem haben wir nun das melodische Gebiet der Dynamik vollständig verlassen und die Frage nach der Dynamik der Figuration bezw. der Passage bereits im Sinne der crescendo-Theorie einseitig beantwortet. Es lässt sich jedoch gar nicht leugnen, dass gerade der lebhaften Figuration sich die **Accent-Theorie** verhältnissmässig am besten anschmiegt. Einen classischen Beweis hierfür bilden die von Schindler überlieferten, neuerdings durch J. S. Shedlock herausgegebenen Anweisungen **Beethoven's** zum Studium der Cramer'schen Etuden [1]). Danach soll der Anfang der ersten Etude folgendermassen gespielt werden:



Das ist richtiger Accent (!), wenn auch nicht mit Bevorzugung der schweren Tacttheile. Es fragt sich nur, ob nicht trotzdem auch der Riemann'schen crescendo-Theorie gleichzeitig Rechnung zu tragen sei. Zwar nicht in seiner Phrasirungsausgabe, wohl aber in der „Musikal. Dynamik und Agogik" lässt Herr Dr. Riemann (pag. 158) unzweifelhaft erkennen, dass er im Finale der Beethovenschen *Cis* moll-Sonate auch die Untertheilungsmotive als „abbetont", wie er selbst hinschreibt
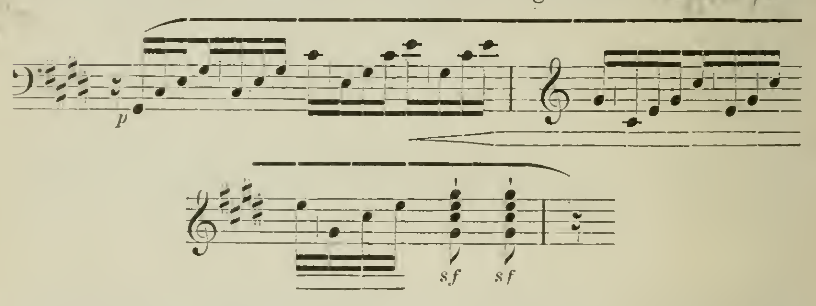


durch kleine crescendo's nuancirt wissen will. Danach müsste die

1) The Beethoven-Cramer Studies by J. S. Shedlock. London, Augener & Co. — Die Schindler'schen Aufzeichnungen finden sich in einem Exemplare der Cramer'schen Etuden von Tob. Haslinger, No. 4138—4141. (Eigenthum der Königl. Bibliothek zu Berlin.)

erste Passage im Anschluss an das von ihm geforderte allgemeine crescendo so ausgeführt werden:

Presto agitato.

In der Phrasirungsausgabe tritt das crescendo erst etwas später auf, und ist das Forte in zwei sforzato's umgewandelt
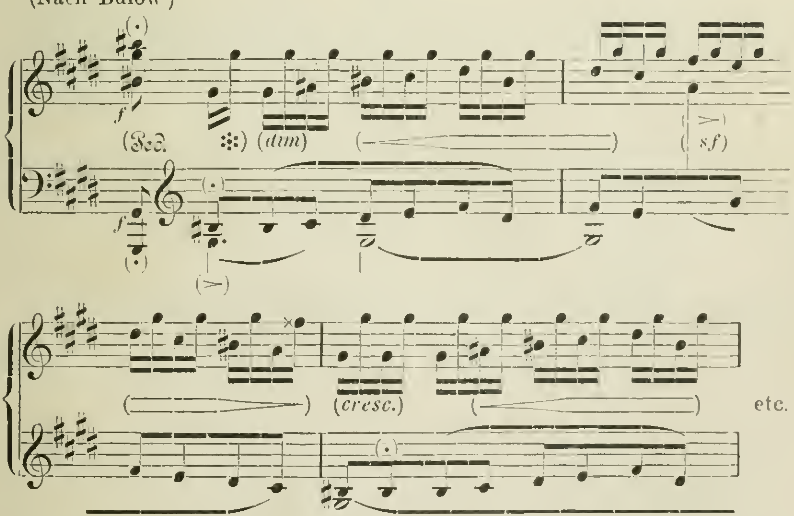


mit nochmaliger, in einer Anmerkung enthaltenen Polemik gegen das *p* des zweiten Accordschlages. Ueber letzteren Punkt habe ich mich bereits genügend ausgesprochen; die Verspätung des crescendo anlangend, so ist solche theils aus der Vorsicht erheischenden Schallkraft der grossen und kleinen Octave, theils aus der Besorgniss zu schnellen Anwachsens bei sofortiger Forderung des crescendo, — andererseits aber auch ideal so zu erklären, dass die anfänglich ganz minime Zunahme der Tonstärke erst nach Verlauf einiger Zählzeiten wahrnehmbar in das Bewusstsein treten soll. —

Ganz der entgegengesetzten Ansicht ist H. von Bülow. Nach ihm muss dieser Lauf, wie er in der Anmerkung seiner Ausgabe (Edition Aibl) ganz besonders hervorhebt, „bis zu dem jähen Schlage auf dem vierten Viertel des zweiten Taktes beinahe geisterhaft leise im gleichmässigsten »piano« gespielt werden und schon um der Deutlichkeit willen so wenig legato, als es irgend die grosse Raschheit des Zeitmasses gestattet. — Der zweite Schlag hat nur die Bedeutung des Wiederhalls, der Repercussion des ersten. Anders verhält es sich in Takt 8 — wegen der Ueberleitung zu Neuem".

(Bülow lässt hier dem *sf* ein *f* folgen, geht also an dieser Stelle mit Riemann.) —

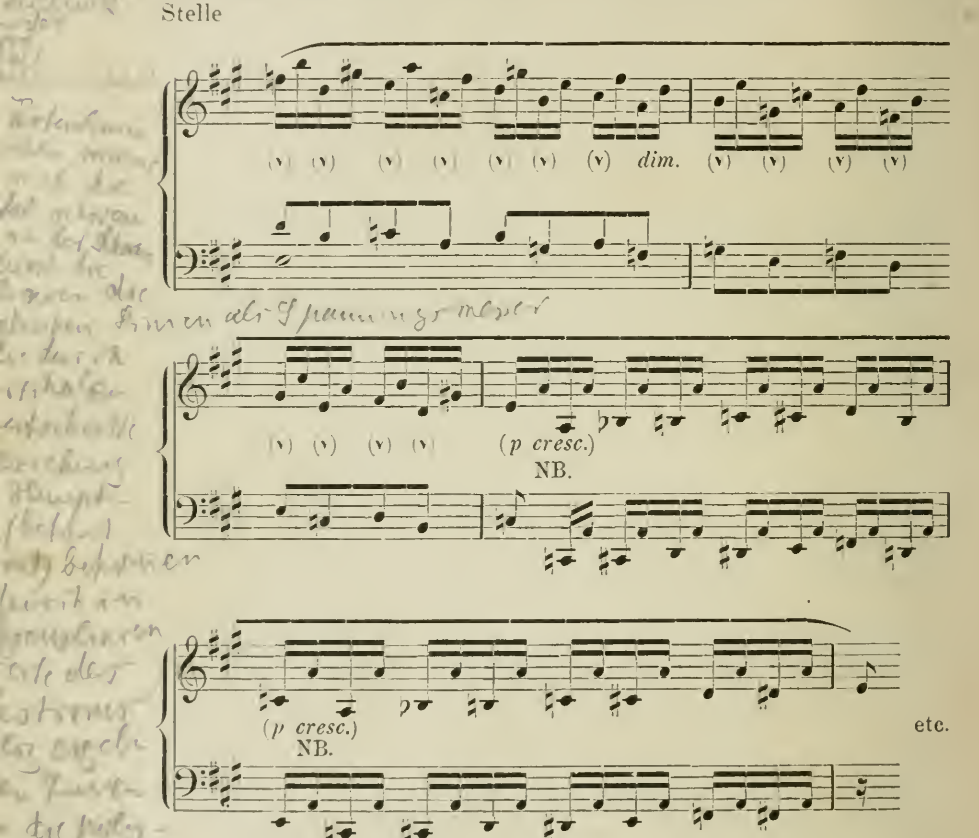
Ich habe diese Sonate, wie schon bemerkt, von Bülow selbst gehört. Obige Stelle spielte er, entsprechend seiner Beschreibung, im Anfang durchgehends piano, bei dem *sf* aber mit explosiver Kraft. Ich kann leider nicht anders sagen, als dass dieser Knalleffect mir sehr hässlich erschienen ist. Mindestens müsste man doch erwarten, das *sf* im piano anders behandelt zu sehen als etwa im forte oder fortissimo. Hält man sich dagegen an das Riemann'sche crescendo, so kann *sf* schon immer eine gewisse Wucht vertragen. Als eine besondere Feinheit bei Riemann möchte ich noch hervorheben, dass er die aufsteigenden Gänge vom dritten ab (für den zweiten fehlt ihm wohl nur ein entsprechendes Zeichen, oder es verhält sich damit, wie mit dem verspäteten ——) schon von Anfang an allmählich stärker intoniren lässt: *mp, mf, pf* (poco forte). Zu bemerken ist freilich, dass Beethoven innerhalb dieser 8 Takte nirgends ein crescendo angedeutet hat. Der Original-Ausgabe von Gio. Cappi (No. 879) zufolge steht cresc. zum ersten Male im Tact 19, beim Uebergange in den Seitensatz. Bis dahin *p* einmal am Anfang und in Takt 15, *f* in Takt 9. Will man aber so rigoros sein, sich streng an die einfache Vorschrift zu halten, so darf man auch nicht wie Bülow, das einfache forte in Takt 9 und folgenden durch cresc., dim. und *sf* illustriren!

(Nach Bülow)
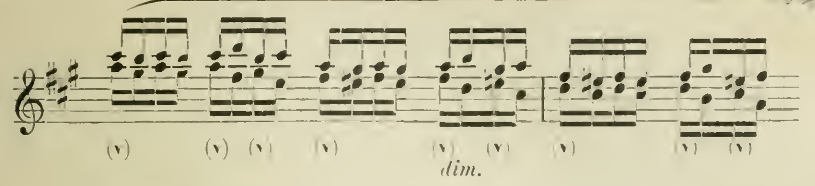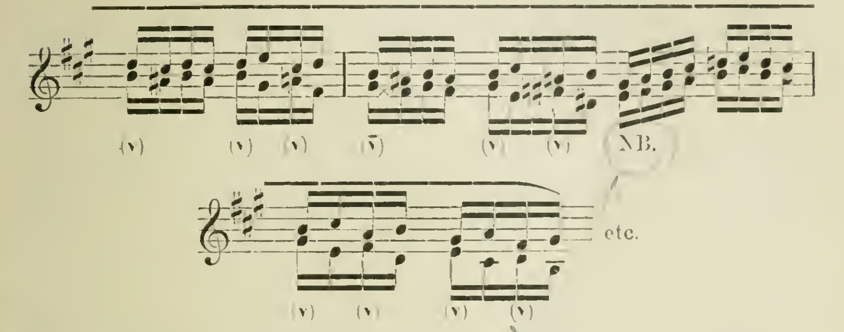


Ich für mein Theil finde die Bülow'sche Vortragsweise an dieser Stelle (abgesehen von dem ersten dim.) im Ganzen vollkommen sinnentsprechend.

Endlich zeigt eine Stelle in den von Schindler hinterlassenen Bezeichnungen der Cramerschen Etuden, die doch wohl ebenso wie alles Andere auf Beethovensche Weisungen zurückzuführen ist, dass dieser, auch abgesehen von den blossen Accentzeichen, vor der dynamischen Bereicherung eines fremden Tonwerkes, ja sogar im Widerspruch mit des Componisten Vorschrift (!) — nicht zurückschreckte. In No. 13 der Cramer'schen Etuden ist an der folgenden Stelle



nur das dim. dem Autor zugehörig. Die Stelle ist aber noch in einer anderen Beziehung lehrreich. Man sieht, dass Beethoven nicht nur Takttheile, sondern je nach dem Charakter der Figuration auch Taktglieder betonen lässt. Dieser Unterschied in der Betonung wird noch besonders klar durch eine andere Stelle derselben Etude, welche Beethoven's rhythmische Feinfühligkeit auf das Deutlichste illustrirt:
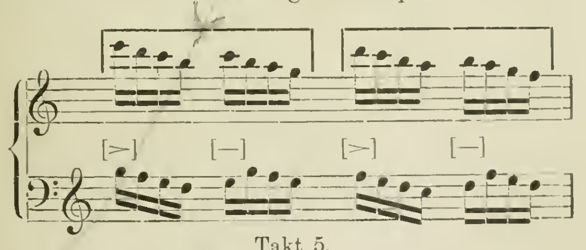




Man würde daher durchaus fehlgehen, wollte man die erste Cramersche Etude, im Glauben nun recht »Beethovensch« zu spielen, durchweg mit der für den zweiten Takt angegebenen Betonung der vier Taktheile versehen. In der Anmerkung heisst es:

„Der rhythmische Accent ist auf allen Taktheilen gleich. In solcher Weise kommt er in tonleitermässig fortschreitenden Gängen vor . . . .“ (Beethoven.)

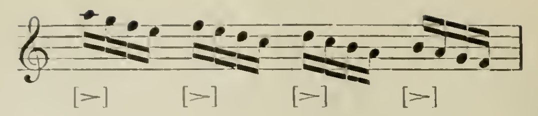
Nun aber hört das tonleitermässige Fortschreiten von Viertel zu Viertel mit dem vierten Takte auf, und es entsteht eine halbtaktig in der Tonleiter herabsteigende Sequenz:
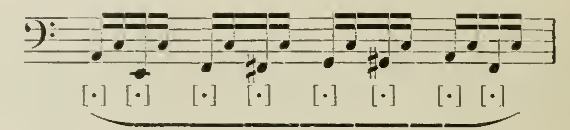


Takt 5.

In den durch sie erfüllten Takten 5 und 6 würden daher das zweite und vierte Viertel gar nicht, oder doch erheblich schwächer zu betonen sein, während von Takt 7 ab wieder die viertelmässig fortschreitende Betonung Platz greifen müsste.

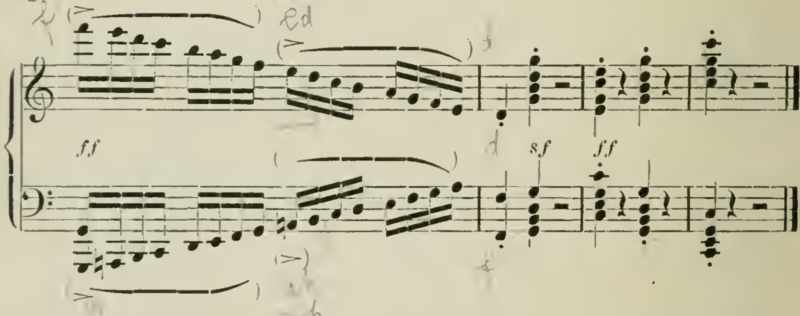
NB. Man beachte hier das volltsändige Aufhören jeder Accentuation.



Umgekehrt würde dann die im 9. Takte auftretende Bassfigur sich für eine achtmalige, wenn auch leichtere Betonung eignen, für welche man neuerdings den Staccatopunkt verwendet:
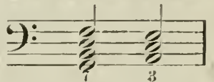


Kommt dagegen die Tonleiter selbst in längeren Abschnitten als Passage vor, so kann die Accentuation unter Umständen ganz fortfallen, oder höchstens durch harmonische Rücksichten geboten sein. So lässt Bülow in Beethoven Op. 53 die schliessende Tonleiter des ersten Satzes durch Accentuation in zwei Theile zerlegen:



mit dem Bemerken:

„dieser Takt werde mit vollem Bewusstsein des Harmoniewechsels gespielt“:



Und auch Riemann folgt ihm darin. Ich selbst kann diese Auffassung zwar nicht anders als eine geistvolle bezeichnen, habe jedoch andererseits eine gewisse Scheu, den glatten Verlauf der beiden Tonströme zu unterbrechen. — Ueberhaupt aber eignen sich in Passagen diejenigen Stellen am besten zur Accentuation, an denen Umbiegungen, Rückwendungen oder plötzliche Sprünge vorkommen. In solchen Fällen kann man sogar mit Vortheil den Gegenaccent, d. h. die Betonung leichterer Takttheile oder Taktglieder verwerthen, z. B. in Czerny's Etude 3 aus der »Kunst der Fingerfertigkeit«:

Presto, veloce.

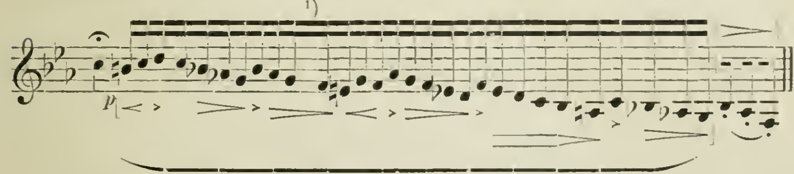
p dolce leggierissimo

8va

etc.

Ebenso bei Cadenzen, z. B.:

Beethoven, Son. *Es* dur Op. 27, No. 1.

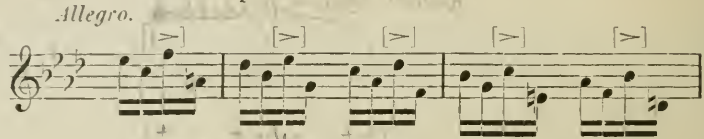


Den Gegenaccent lasse ich schon aus pädagogischen Gründen beim Einstudiren eckig gebrochener und auch glatter Accord-Figurationen vielfach anwenden. Figuren wie die folgenden

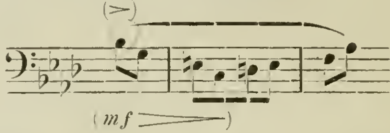
1) Die Breitkopf & Härtel'sche Gesammtausgabe hat an dieser Stelle 3 Noten zu viel. Obige Lesart entspricht der Orig.-Ausgabe von Gio. Cappi. No. 878.



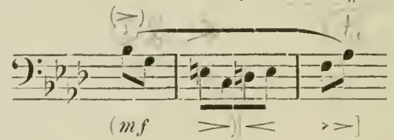
werden dadurch weit klarer und gleichmässiger. Aber auch beim Kunstvortrage würde ich unter Umständen eine gelinde Betonung des dritten Sechzehntheils nicht unpassend finden, wie z. B. im Finale der Sonate Op. 26:



Aehnlich giebt auch Bülow in demselben Finale der kleinen melodischen Phrase mit Recht den Gegenaccent:

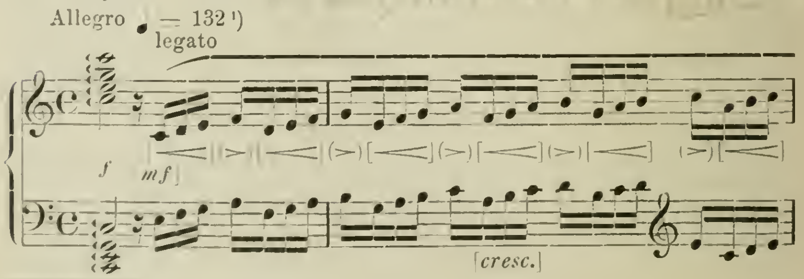


Nur meine ich, müsse man die dadurch entstehende rhythmische Verschiebung am Schlusse der Phrase wieder „einrenken“:

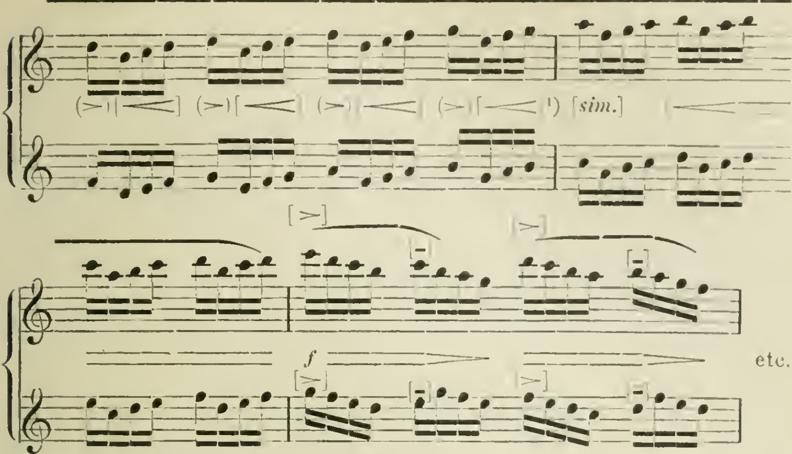


doch so, dass *b* schliesslich als dynamischer Hauptgipfel der Phrase anzusehen ist.

Nach dem Gesagten noch einmal zur ersten Etude von Cramer zurückkehrend, möchte ich die Ansicht aussprechen, dass zu den Schindler-Beethoven'schen Accenten für den Kunstvortrag noch crescendo, und zwar in doppeltem Sinne hinzuzutreten habe. Ausserdem würde ich, eben dieser crescendo's wegen, und da das Forte einer Legato-Passage nur ein relatives sein kann, den Gang mit mezzoforte beginnen lassen.
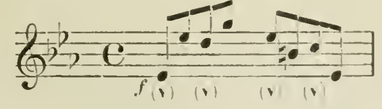


1) Metronom vom Autor.



Hieraus ergiebt sich nun allerdings ein gewisser Gegensatz zu Beethoven. Man bedenke jedoch Folgendes. Die Worte: „Der rhythmische Accent ist auf allen Takttheilen gleich"[2]), können füglich nur so verstanden werden: Der Unterschied zwischen schweren und leichten Takttheilen ist aufgehoben. Ausserdem aber enthält die Beethoven'sche Gebrauchsanweisung noch folgende Vorschriften:

> „Um die erforderliche Bindung zu erzielen, hebt sich der Finger nicht eher von der ersten Note jeder Gruppe, bis die vierte Note anzuschlagen ist. Es versteht sich, dass mit Schülern dieses Studium anfangs sehr langsam geübt werden muss."

Man sieht, dass es dem Urheber dieser Vorschriften, der sich auch im weiteren Verlaufe als ein ausgezeichneter Klavier-Pädagog zu erkennen giebt, vor Allem darauf ankam, gewisse Eigenschaften zu entwickeln, wie gute Bindung, rhythmische Präcision. Ueberhaupt spielt der Rhythmus in der Gesammtheit der Vorschriften die Hauptrolle. Andererseits heisst es dann aber auch bei Etude 4 (*C* moll):



> „Erst später beschleunige man die Bewegung, wobei dann die scharfen Ecken leicht wegfallen; der nach und nach gebildete Sinn des Schülers wird schon mitwirken und Bindung erzielt werden".
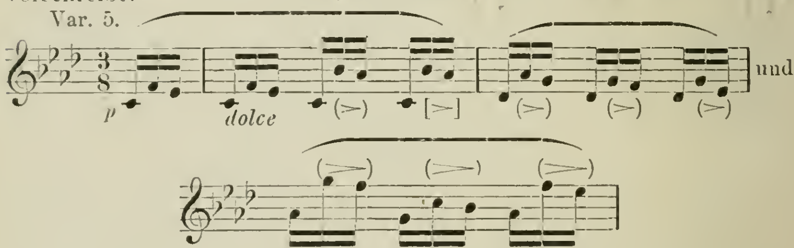
---

1) Ein an dieser Stelle befindliches cresc. der Shedlock'schen Ausgabe ist nicht authentisch, oder findet sich wenigstens nicht in dem Schindlerschen Exemplare.

2) S. oben pag. 211.

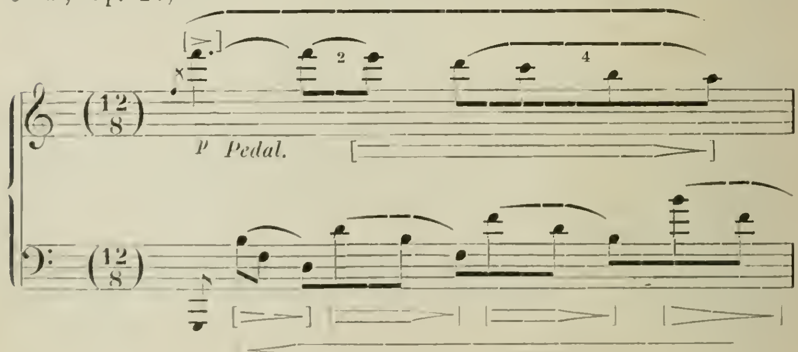
Ich kann das Studium aller dieser Regeln nur wiederholt empfehlen, möchte jedoch hierbei vor einer missverständlichen Auffassung des öfter wiederkehrenden Ausdrucks „anhalten" warnen. Wenn Beethoven davon spricht, einen Ton anzuhalten, so ist damit nicht etwa der „agogische Accent", also eine Verlängerung des Notenwertes gemeint, sondern nur die Weisung gegeben, den Finger auf der Taste liegen zu lassen, wie es in Etüde 1 geschildert wird. —
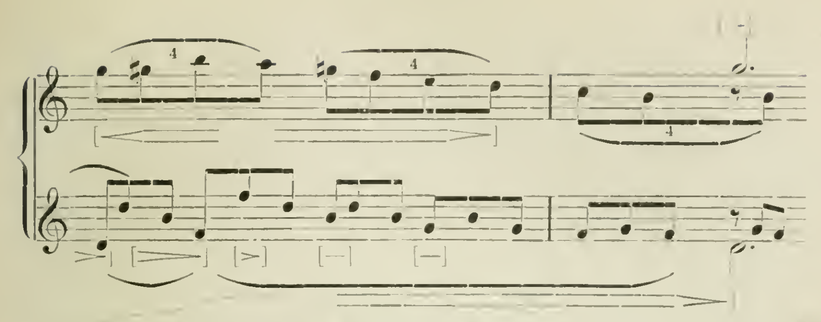
Dass Triolen-Figuren, wie auch Taktarten, welche durch 3 theilbar sind, eine vorzugsweise Betonung lieben, dürfte dadurch zu erklären sein, dass die Auffassung der Dreitheiligkeit im Verhältniss zur Zwei- und Viertheiligkeit die schwierigere ist. So wird in den „Beethoven-Cramer-Studien" bei Etude 2, 6 und 9 der „rhythmische Accent auf der ersten Note jeder Triole" gefordert. An dieser Stelle ist er wohl weitaus am häufigsten zu suchen. Es können jedoch auch Fälle vorkommen, wo er seinen Sitz naturgemässer auf einer anderen Note zu nehmen hat. So sympathisire ich mit Bülow, der in der Schlussvariation von Beethoven Op. 26 vorschreibt:



was auf dasselbe herauskommt. Auch Riemann gelangt zu der ziemlich gewundenen Erklärung, dass die Anfangsnoten dieser Triolen schwächer zu nehmen seien.
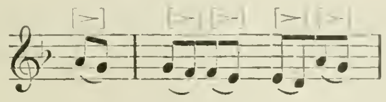
Ebenso finde ich die Betonung auf der mittleren Note der Triole bei Rob. Schumann im Finale der schönen Phantasie in *C* dur, Op. 17,
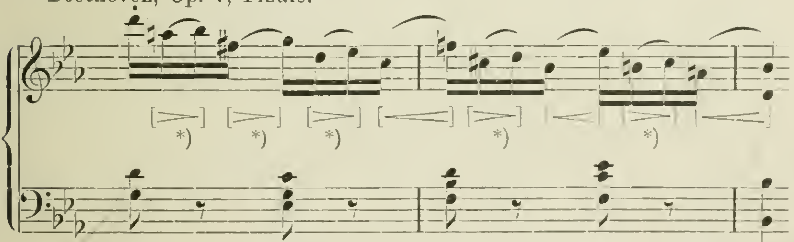




wo der Bass aufsteigt wie Weihrauch-Wolken! —

Dass zweigliedrige Figuren wie in der *D* moll-Sonate von Beethoven
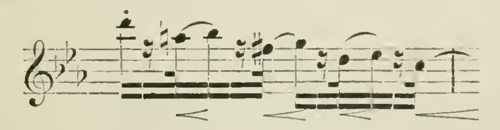


für gewöhnlich die Betonung an erster Stelle erhalten, braucht wohl kaum ausdrücklich gesagt zu werden. Hiervon würde ich sogar, je nach Umständen, auch dann Gebrauch machen, wenn solche Figuren rhythmisch verschoben erscheinen, wie in

Beethoven, Op. 7, Finale.



bei*). Jedenfalls empfiehlt sich eine solche Betonung als pädagogisches Heilmittel gegen schülerhaft ungleichmässige Ausführungen wie



Zum Schluss unserer Betrachtungen über die Accentuation möchte ich nur noch hinsichtlich Beethoven's erwähnen, dass, wie seine ersten Klavierwerke nach heutigen Begriffen überhaupt spärlich bezeichnet erscheinen, ihm auch nicht alle heutzutage angewendeten Abstufungen der Accentuation zu Gebote stehen. So entsinne ich mich nicht, in seinen Werken den Strich über der Note (—)

als Zeichen gelinden, oder des Daches (^)[1]) als Zeichen schwersten Ausdruckes gefunden zu haben. Sein Haupt-Accentzeichen ist: *sf*, verhältnissmässig sehr selten: >.

Die ältesten 3 Sonaten Beethoven's, componirt im Alter von 11 Jahren und erschienen in Speyer in Rath Bosslers Verlage[2]), enthalten ausser einem einmaligen (!) *crescendo* nur *p*, resp. *pia.* und *pp*; *f*, resp. *for.* und *ff*; von < > keine Spur. — Die Sonaten Op. 2 haben bereits die von Beethoven gewöhnlich verwendeten Zeichen, auch die Verlängerungsstriche nach decres., ja sogar, wie schon erwähnt, nach cres. *Dimin.* für *decres.* finde ich in den Klaviersonaten originaliter von Op. 31 an[3]). In Op. 31 (29) hat (nach der ältesten Ausgabe von Nägeli) die erste Sonate (*G* dur) *dimin.*, daneben einmal *decres.*; die zweite (*D* moll) *dimin.* und *decres.* durcheinander; in der dritten, erst später hinzugefügten (*Es* dur), die mir jedoch in der ältesten Ausgabe von Nägeli nicht vorliegt, wohl aber in der nur ein Jahr späteren Wiener Ausgabe (Cappi Nr. 1115), findet sich wieder nur *decres.* Die Kreutzer-Sonate (Op. 47) hat nach der Original-Ausgabe von Simrock (Nr. 422) nur *decres.*; die *C* dur-Sonate Op. 53 (à Vienne au Bureau des arts et d'industrie, Nr. 449) nur *decres*; Op. 54 (ebend. Nr. 507) nur *decres.*; Op. 57, die sogenannte Appassionata (ebend. Nr. 521), dagegen nur *dimin.*, *diminuendo*; Op. 78 (Br. & H., Nr. 1567) nur *dim.*; Op. 111 in der Pariser Ausgabe von Maurice Schlesinger (ohne Verlagsnummer) nur *dim.* (dimi., dimin.); endlich Op. 120 (33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli: Cappi und Diabelli Nr. 1380) nur *dim* (*dimin.*). —

Staccato findet sich in Beethoven'schen Original-Ausgaben theils durch Punkte theils durch Striche ausgedrückt; eine principielle Unterscheidung beider Zeichen wird sich aber aus ihnen schwerlich herauslesen lassen[4]). So enthalten die beiden ab-
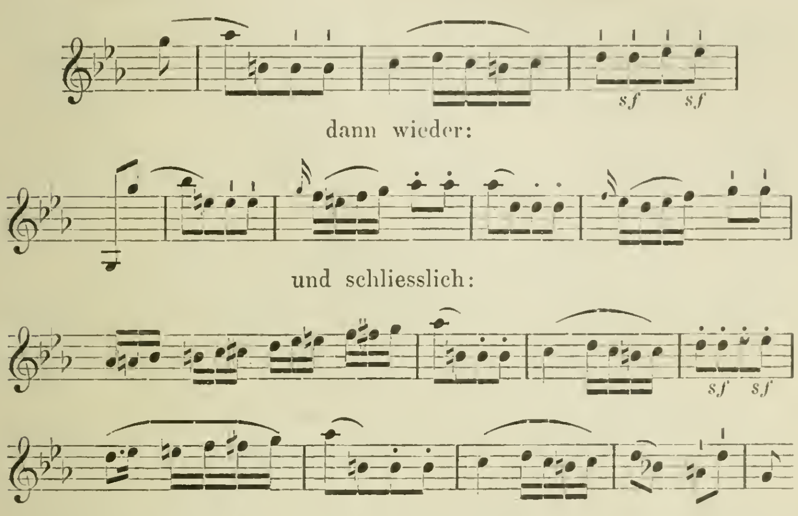
---

1) Die ∨∨ bei Schindler müssen entweder einer sehr späten Zeit entstammen, oder sind eine Neuerung Schindler's.

2) Nottebohm, Them. Verz. — Originalausgabe in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

3) Neuere Ausgaben von Op. 22 enthalten gleichfalls ein mehrmaliges dim., und zwar im 1. Satz, Takt 21 (und an der Parallelstelle), sodann im 2. Satz, Takt 8, mit darauffolgendem *p* (und ebenso an der Parallelstelle). Letzteres dim. *p* findet sich, wenn auch nur einmal, bereits in der alten Czerny-Simrock-Ausgabe No. 6227. Die Vergleichung mit einer von Beethoven revidirten Abschrift (Kgl. Bibl. zu Berlin), sowie mit einer der Original-Ausgabe sehr nahe stehenden Ausgabe von C. F. Peters No. 88 belehrte mich jedoch, dass an den betreffenden Stellen ursprünglich überhaupt keine Vortragsbezeichnungen vorhanden waren!
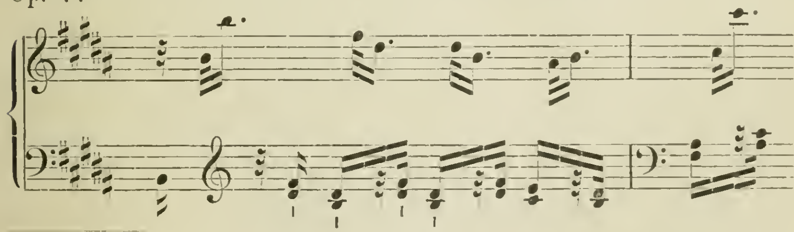
4) Herr Dr. Carl Krebs in Berlin ist der Ansicht, dass Beethoven einen solchen Unterschied auch gar nicht beabsichtigt, sondern für das gewöhnliche Staccato sich ausschliesslich der Striche, für das Portato ausschliesslich der Punkte (...) habe bedienen wollen. Danach wären dann einfache Staccatopunkte als nicht ausgewachsene Striche

schliessenden Achtel im Presto der *Cis* moll-Sonate (Takt 2 etc.) theils Punkte, theils Striche (Cappi 879). Spätere Herausgeber haben sich daher zu einer Uniformirung durch Punkte entschlossen, ein Verfahren, dem auch ich mich bei der Herausgabe der Beethoven'schen Klavier-Concerte nach längeren Verhandlungen mit meinem Verleger, Herrn Th. Steingräber, anbequemt habe. So waren z. B. im Finale des *C* moll-Concertes folgende Bezeichnungen vorliegend:



Im Partitur-Autograph ist die Klavierstimme theils nur unvollständig, theils noch in anderer Fassung enthalten; das Autograph der endgültigen Klavierstimme ist verschollen[1]). —

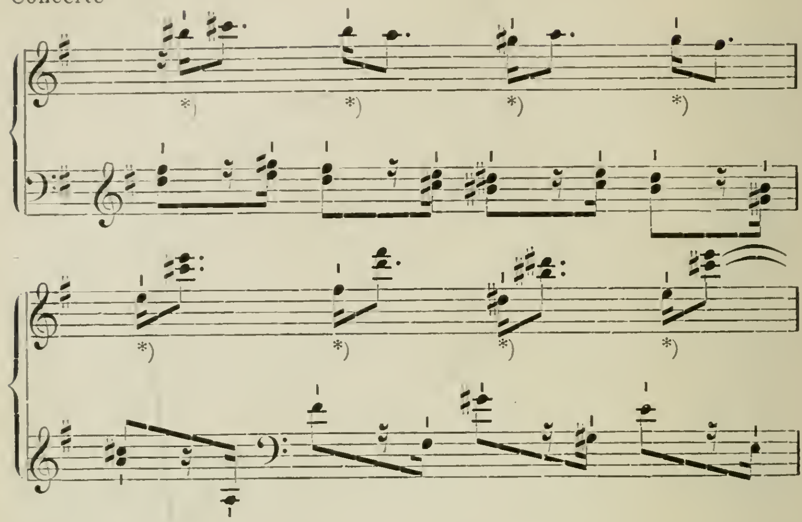
Manchmal könnte man geneigt sein, auch da Punkte oder Striche zu verlangen, wo im Original gar keine Staccatobezeichnung stattgefunden hat. So lasse ich eine Variation aus der Phantasie Op. 77



anzusehen. Immerhin sind die Unterschiede zwischen den anscheinenden Punkten und den affektvollen langen Strichen, wie schon pag. 79 in der Anmerkung erwähnt, oft sehr erheblich und äusserst charakteristisch.

1) Möglich, dass es Beethoven's Schüler Ries mit nach England genommen hat.
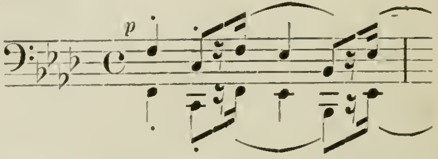
in der rechten Hand nach Art der folgenden Stelle aus dem *G* dur-Concerte
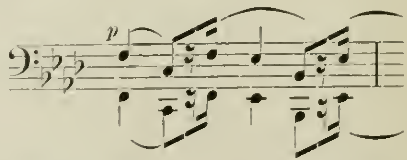


also wie bei *) stakkiren.[1])

Grossen Verdruss machen die bösen **Bogen!** Vielfach werden sie zu kurz erscheinen. Man widerstehe daher der Versuchung,

1) Umgekehrt kann mich ein vorhandener Staccatopunkt in Verzweiflung bringen. Es ist dies der erste Punkt in der Fmoll-Fantasie von Chopin. Ich finde ihn in einer Ausgabe von Breitkopf & Härtel (No. 6654. Pr. 1 Thl. 6 Ngr., Propriété des Editeurs), die ich für einen Abzug der Originalplatten deutschen Verlages halte. (Das Werk erschien nach Niecks im Januar 1842 bei Br. & H. — In Paris bei M. Schlesinger.) Die Fantasie beginnt hier so:
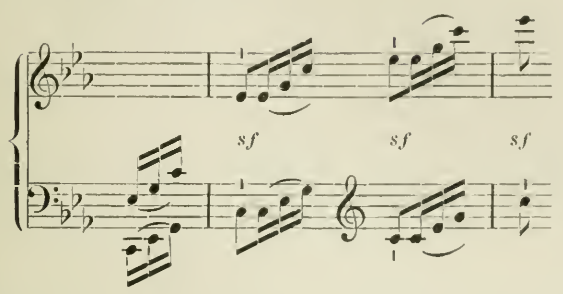


Eine spätere Sammelausgabe von Br. & H., roth cartonirt in Octav No. 11652, hat dafür
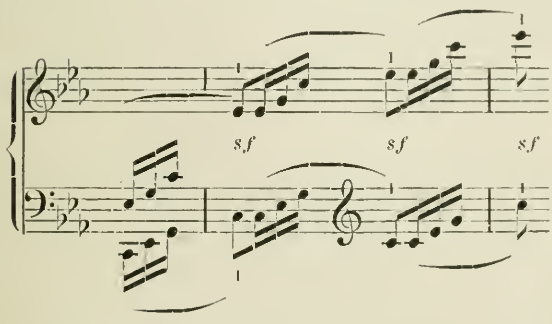


Ich weiss nicht, habe ich diese oder eine ähnliche Lesart zuerst kennen gelernt und mich daran gewöhnt — oder was sonst der Grund sein mag — aber der Punkt über dem *f* will mir absolut nicht gefallen!

am Ende eines jeden Bogens abzusetzen, und verlasse sich auf das natürliche musikalische Gefühl. Schwerlich dürfte Jemand folgende Stelle aus dem *C* moll-Concerte



anders als so
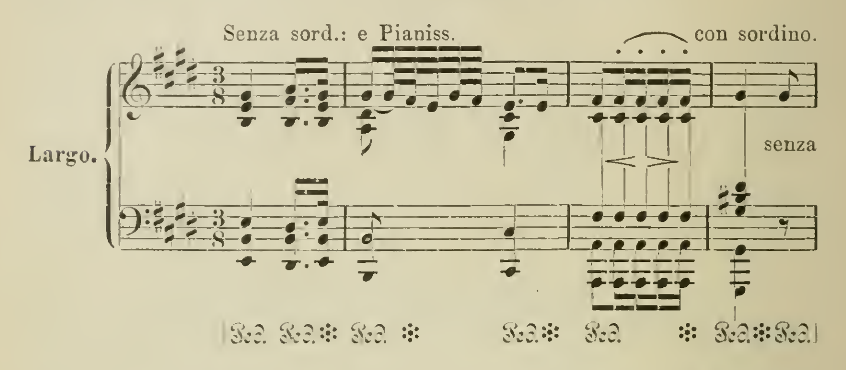


vortragen wollen!

Den **Pedalgebrauch** bezeichnet Beethoven in den älteren Klavierwerken (Op. 26, 27, 28) mit „senza sordino" und „con sordino" (ohne Dämpfung und mit Dämpfung). Pedal und Pedalstern (letzteren anfänglich nur durch O ausgedrückt) finde ich zuerst in Op. 31 (29). Op. 37 (das *C* moll-Concert), welches noch die ältere Bezeichnung enthält, ist früher componirt, als die beiden mit Pedalangabe versehenen Sonaten in Op. 31. — Wenn irgend Etwas, so bedarf der Gebrauch des Dämpfungspedales der selbständigen Beurtheilung des nachschaffenden Künstlers, selbst bei den besten Componisten. Speciell von Beethoven erzählt Czerny: „Der Gebrauch der Pedale war bei ihm sehr häufig, weit mehr als man in seinen Werken angezeigt findet"[1]). Noch wichtiger aber als die Verwerthung des Pedales ist die rechtzeitige Aufhebung desselben. Vom Largo des *C* moll-Concertes erzählt Czerny, dass Beethoven, der das Concert 1803 öffentlich spielte, das Pedal durch das ganze Thema hindurch fortdauern liess, „was auf den damaligen

1) Thayer, Beethoven's Leben. II, 348.

schwachklingenden Klavieren sehr wohl angieng, besonders wenn auch das Verschiebungspedal dazu genommen war" (?). Die Beethovensche Notirung erheischt einen mehrmaligen Wechsel[1]), der aber auch noch als unzureichend angesehen werden muss. Der Pedalgebrauch müsste vielmehr etwa in folgender Weise, wie unter dem Bass-System von mir notirt, gehandhabt werden:



Es ist nicht meine Absicht, an dieser Stelle eine vollständige Theorie des Pedalgebrauches zu entwickeln[2]). Auf einige Pedalstellen in Beethoven'schen Sonaten kann ich jedoch nicht unterlassen die besondere Aufmerksamkeit meiner Leser hinzulenken. Es betrifft dies die Sonaten im *D* moll Op 31 und *C* dur Op. 53. In der *D* moll-Sonate soll bei den Recitativen im zweiten Theil des ersten Satzes den Originalausgaben zufolge das Pedal von den arpeggirten Sext-Akkorden an durch die ganze Dauer der Recitative hindurch ausgehalten werden. Diese Bestimmung ist in neueren Ausgaben längst dahin geändert, dass nur die ersten beiden Takte der aufgehobenen Dämpfung unterliegen. Mir war diese Sonate aus der Czerny-Simrock'schen Ausgabe, welche sich der Beethoven'schen Lesart anschliesst, bekannt, und da die Pedalvorschrift eine in der That ungewöhnliche ist, so nahm ich eines Tages Veranlassung, meinen nunmehr verewigten Vater, **Theodor Kullak** (gest. 1. März 1882), welcher seiner Zeit in Wien bei Czerny studirt hatte, um Rath zu fragen. Meinem Vater musste die Stelle auch aufgefallen sein, denn er gab mir zur Antwort, Czerny habe ihm gesagt, es solle so sein, als ob Stimmen in einem Gewölbe wiederhallen. So wenigstens war der Sinn seiner Antwort. Etwas anders, aber doch

1) Vgl. meine Ausgabe des Concertes in Steingraeber's Verlag.

2) Reiches Material enthält Köhler, „Der Klavier-Pedalzug" (Berlin, Behr's Verlag), gestattet jedoch eine viel zu weit gehende Verwendung des Pedales bei klassischen Compositionen, z. B. bei dem Thema der Beethovenschen *As* dur-Sonate Op. 26 (pag. 105 ff.).

im Sinne der ausdrücklichen Conservirung des Pedales, drückt sich Czerny in der „Kunst des Vortrags" aus:

„Beim wiederkehrenden Thema (Largo) wird das Pedal während dem Recitativ fortgehalten, das, wie aus weiter Ferne klagend, ertönen muss."

Man wird also nicht umhin können, der Beethoven'schen Weisung Folge zu leisten, andererseits freilich gut thun, durch mehrmaligen schnellen Wechsel des Pedals dem Vorwurfe falschen Pedalgebrauches zu entgehen.[1])

Umgekehrt bin ich der Ansicht, dass im Finale der *C* dur-Sonate das für die letzten 15 Takte, in welchen der zum Schlusse siegreich hervorbrechende *C* dur-Dreiklang allein noch das Feld behauptet, nach der Originalausgabe (Bureau des arts et d'industrie Nr. 449) ununterbrochen geforderte Pedal auch ununterbrochen ausgehalten werde!

---

1) Aehnlich wie Beethoven hat übrigens auch Mendelssohn am Schlusse des ersten Satzes seiner Fis moll-Phantasie das liegen bleibende Pedal gefordert.

Sechstes Kapitel.

Die Taktfreiheit.

Zufolge der im Anfang dieser Schrift mitgetheilten Auslassungen Anton Schindler's über die Beethoven'schen Taktfreiheiten könnte es scheinen, als sei die Kunst, frei im Takte zu spielen, gewissermaassen erst von Beethoven, und zwar während seiner letzten Lebensperiode 1813 oder 1815—1827 erfunden worden. Diese Voraussetzung würde sich als eine vollkommen trügerische erweisen, denn schon ein auch ausserhalb der Grenzen seines Vaterlandes z. B. von Haydn hochgeschätzter und auch Beethoven bekannter Tonsetzer und Schriftsteller, der Sohn des alten Sebastian Bach, **Carl Philipp Emanuel Bach**, nennt in seinem „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen"[1]) unter den „Gegenständen des Vortrags" das Halten, Schleppen und Fortgehen. Sehr gründlich über den Vortrag verbreitet sich ferner die treffliche Klavierschule des Hallenser Universitäts-Musikdirectors **Daniel Gottlieb Türk**[2]), u. A. mit Bezugnahme auf Beethoven's Sonate pathétique. Nachdem derselbe sich über die verschiedensten Mittel des schönen Vortrages, wie Accentuation (wobei accentuirte Noten auch verlängert werden können, freilich auf Kosten der nichtaccentuirten (!)[3]), Phrasirung, leichten und schweren Vortrag u. dgl. geäussert hat, bleiben ihm „immer noch besondere Fälle übrig, in welchen der Ausdruck durch ausserordentliche Mittel erhöht werden kann"[4]). Hierzu rechnet er vorzüglich: 1) das absichtliche Spielen ohne Takt (bei freien Phantasien, Cadenzen, Recitativen); 2) das zweckmässige Eilen oder Zögern bei gewissen Stellen und 3) das sogenannte Tempo rubato. Letzteres deckt sich mit dem, was wir unter Synkopirung verstehen, freilich
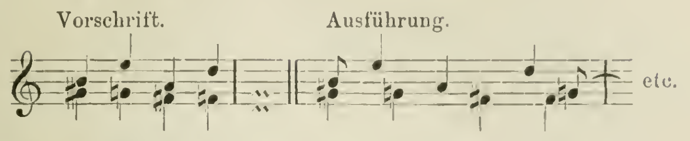
1) 3. Aufl. Leipzig, Schwickert 1787, pag. 87.

2) Neue vermehrte und verbesserte Ausgabe. Leipzig und Halle 1802, pag. 370 ff.

3) Pag. 378 und 379.

4) Pag. 414.

in Anwendung auf Noten, die nicht als Synkopen notirt sind, und kann „per anticipationem" z. B.



oder „per retardationem"



bewirkt werden. Hinsichtlich der Stellen, in denen das eigentliche Eilen oder Zögern stattfinden kann, sagt er u. A.:

„In Tonstücken von sehr heftigem Charakter kann man die stärksten Stellen etwas beschleunigt (accelerando) ausführen" etc. etc.

Jedoch mit dem Zusatz:

„Sicherer wäre es aber auf jeden Fall, wenn die Componisten solche beschleunigt auszuführenden Stellen selbst bezeichneten; wie denn auch Einige wirklich accelerando oder precipitando darüber schreiben."

„Bei Stellen, die sich durch einen vorzüglich zärtlichen, schmachtenden, traurigen etc. Inhalt auszeichnen, kann die Wirkung durch ein zunehmendes Zögern (Anhalten) ungemein verstärkt werden . . . Die Stellen, welche gegen das Ende eines Tonstückes (oder Theiles) mit diminuendo, diluendo, smorzando u. dgl. bezeichnet sind, können ebenfalls ein wenig zögernd gespielt werden. Oft wird dies Anhalten oder Nachlassen in der Bewegung von den Componisten selbst, und zwar durch tardando, ritardando, rallentando oder lentando vorgeschrieben."

Wie man sieht, lebte der Verfasser in einer Zeit, in der die schriftliche Andeutung derartiger Vortragsnüancen noch nicht allgemein üblich geworden war. Von unserem Standpunkte aus werden wir die so vom Autor geforderten Beschleunigungen und Verzögerungen noch nicht als Taktfreiheiten ansehen, Freiheiten vielmehr erst dort erkennen, wo ein Verlassen des strengen Taktes durch keinerlei Vorschrift angedeutet wird.

Besonderes Interesse erweckt dabei eine heutzutage wieder mit Vorliebe gepflegte Art der Taktfreiheit, deren Türk im weiteren Verlaufe gedenkt, die nämlich, die in der plötzlichen, vollständigen Herabsetzung des Tempos besteht. Wir werden ihr sogleich bei Hummel wieder begegnen.

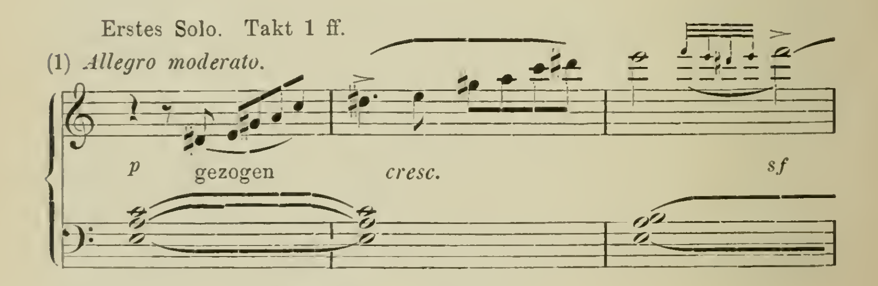
„Eine sanfte rührende etc. Stelle, zwischen zwei stark und leb-
„haft vorzutragenden Gedanken kann etwas zögernd ausgeführt

„werden; nur nimmt man in diesem Falle die Bewegung „nicht nach und nach, sondern **sogleich** ein wenig (aber „kaum merklich) langsamer“.
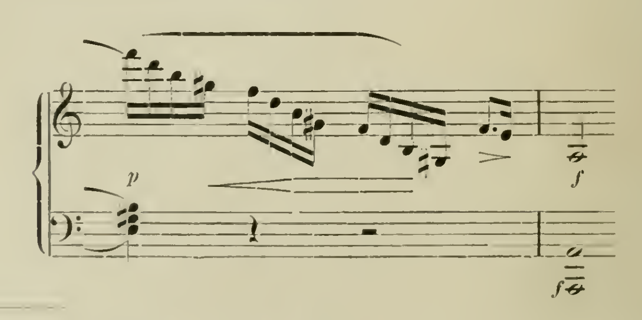
Aehnlich drückt sich **Hummel** am Schlusse seiner grossen Klavierschule aus, deren Vorrede er im Todesjahre Beethoven's (1827) niederschrieb [1]).

„Das Allegro fordert Glanz, Kraft, Bestimmtheit im Vortrag „und eine perlende Schnellkraft in den Fingern. Die darin vor-„kommenden sangbaren Stellen können (wie früher schon ge-„sagt) zwar mit etwas Hingebung vorgetragen werden, um das „nöthige Gefühl hineinzulegen; allein zu auffallend darf von „dem herrschenden Zeitmass [2]) nicht abgewichen werden, weil „sonst die Einheit des Ganzen leidet, und dieses ein zu rhapso-„disches Ansehen bekommt; siehe das „Beispiel *A*“.

Wir entnehmen diesem Beispiel aus seinem A-moll-Concerte Op. 85 die nachfolgenden Takte:
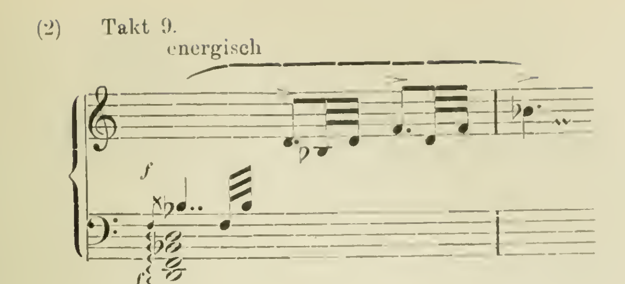


Von hier aus mässig im Zeitmass.



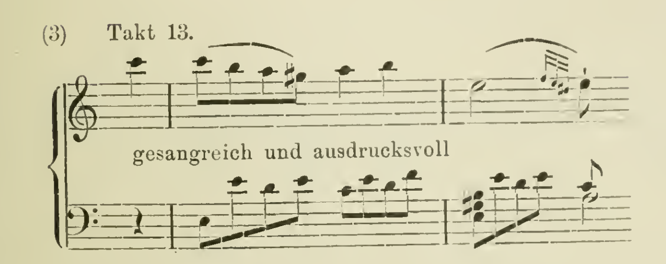
1) Wien bei Tobias Haslinger. Eine spätere Auflage in 20 Lieferungen bei Carl Haslinger zeigt redactionelle Abänderungen, die jedoch, wenigstens was unsere Stelle anbelangt, keine wesentliche Sinnesänderung involviren.

2) In der späteren Auflage: „Charakter und Zeitmass“.

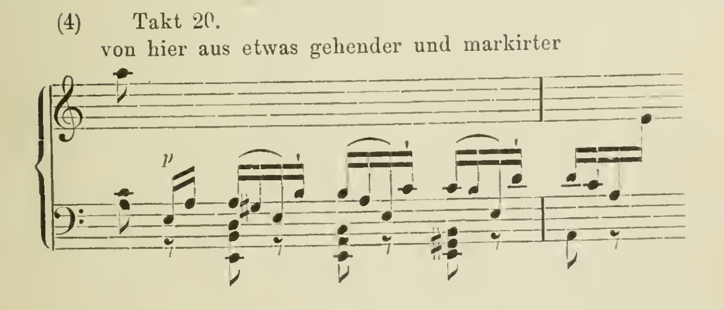
(2) Takt 9.
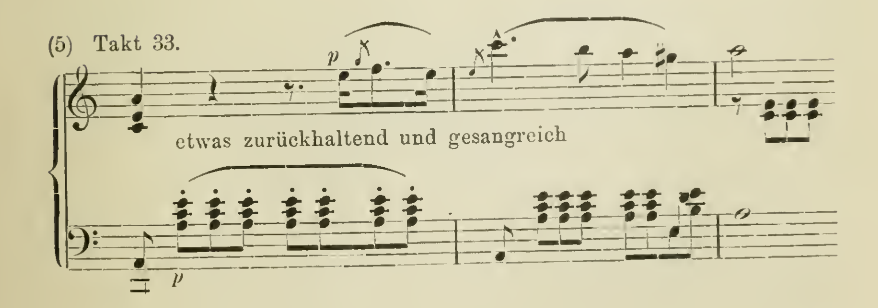


(3) Takt 13.



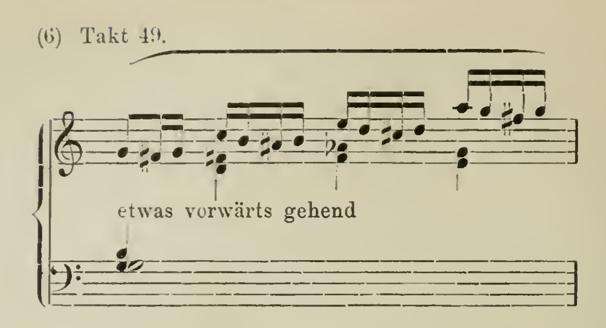
(4) Takt 20.



(5) Takt 33.
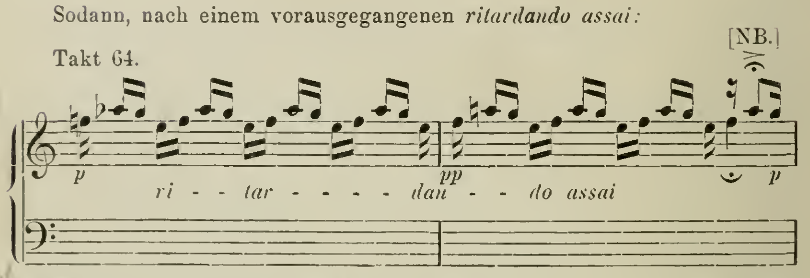


(6) Takt 49.



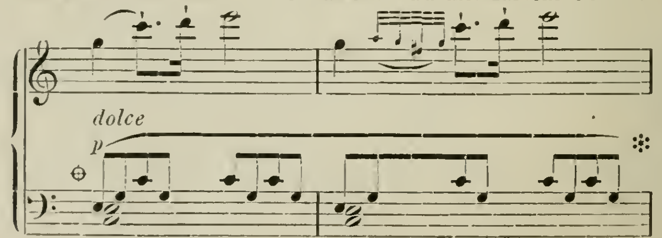
Sodann, nach einem vorausgegangenen *ritardando assai:*

Takt 64.
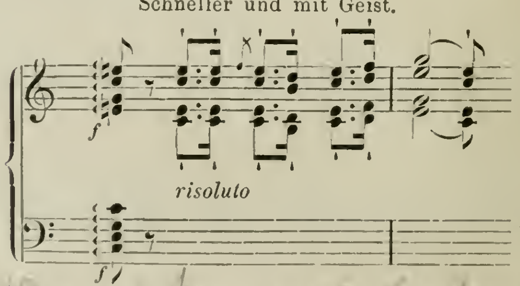


NB. Die Fermate steht über *a,* also nicht wie in den Haslinger'schen und neueren Ausgaben des Concertes auf dem letzten Sechzehntel.

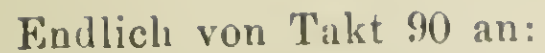
(7): Der Mittelsatz etwas zurückhaltend und mit zartem Gefühl.



(8) Takt 74

Schneller und mit Geist.





Endlich von Takt 90 an:

8va
(9) ten.
sf p
etwas nachgebend, als Vorbereitung zum Tonfall in die
sf

loco
Hauptpassage, die bis an's Ende des Solos mit Feuer und im
f

gleichen Tempo vorzutragen ist.
etc.

Dazu noch die „Anmerkung“:

„Alles Nachgeben in einzelnen Takten bei kurzen Gesangstellen, bei gefälligen Mittel-Ideen, muss fast nur unmerklich geschehen und nie bis zum Adagio hinabgezogen werden, so dass der Abstand zwischen dem Zurückhalten und dem Vorwärtsgehen nie zu auffallend gegen das Haupttempo erscheint“.

Also auch hier ist Grundbedingung jeder Tempoveränderung, dass dieselbe **fast unmerklich** sei.

Obwohl solche Tempo-Veränderungen somit im Grossen und Ganzen als sehr massvolle zu bezeichnen sind, so scheint es doch, als ob sie, die übrigens wohl erst als Erwägungen einer späteren Lebensperiode Hummels (geb. 1778) anzusehen sind, schon bald nach ihrer durch eine solche Autorität sanktionirten Empfehlung Veranlassung zu den auch neuerdings wieder so beliebten

Tempo-Karikaturen gegeben haben. Sehr interessant jedenfalls ist eine darauf bezügliche Auslassung Carl Czerny's im 72ten Paragraph des ersten Kapitels seiner „Kunst des Vortrags“[1]).

„Der zweite Abweg [von der künstlerischen Handhabung des Klavierspiels] ist, dass man das richtige Tempohalten fast ganz verlernt, da das Tempo rubato (nämlich das willkürliche Zurückhalten oder Beschleunigen des Zeitmaasses) jetzt oft bis zur Caricatur angewendet wird. Wie oft haben wir in der neueren Zeit hören müssen, dass z. B. beim Vortrage eines Hummel'schen Concerts schon im ersten Satze (der doch nur aus einem Tempo besteht) die ersten Zeilen Allegro, die Mittel-Melodie Andante, die darauf folgende Passage Presto, und dann wieder einzelne Stellen unendlich gedehnt, u. s. w. vorgetragen wurden, — während doch Hummel selbst seine Compositionen in einem so festen Zeitmaasse vortrug, dass man beinahe das Metronom dazu hätte schlagen lassen können“.[2])

Einen weiteren klassischen Zeugen für Taktfreiheit finden wir in Carl Maria von Weber. Derselbe sagt in einem im März 1824 an Aloys Praeger gerichteten, in der „Berliner Allg. mus. Zeitung“ vom 11. Juli 1827 veröffentlichten Schreiben[3]) hierüber unter Anderm:

„Der Takt, das Tempo soll nicht ein tyrannisch hemmend oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Es giebt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es giebt kein Presto, das nicht ebenso, im Gegensatze, den ruhigen Vortrag mancher Stelle verlangt, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdruck zu benehmen. Durch das hier Gesagte glaube aber um Himmels Willen kein Sänger sich zu jener tollhäuslerischen Vortragsart berechtigt, die einzelnen Takte nach Willkür verzerrt . . . Das Vorwärtsgehen im Tempo, wie das Zurückhalten darf nie das Gefühl des Rückenden oder Gewalt-

1) Erschienen bei Diabelli & Co., laut Vorbemerkung zu der von Dr. Erich Prieger herausgegebenen facsimilirten As dur-Sonate, Op. 26, von Beethoven — im Jahre 1847. Verlagsnummer 8212.

2) Hummel lebte in Wien i. J. 1804 und dann wieder von 1811—1816. Sein A moll-Concert in der Gestalt, wie es uns vorliegt, müsste dem Tonumfange nach zwischen 1808 und 1817 componirt sein. Die Originalausgabe von Steiner & Co. (No. 3007). welche den Componisten bereits als Grossherzogl. Sächs. Capellmeister (1820—1837) erkennen lässt, dürfte Anfangs der zwanziger Jahre entstanden sein.

3) Schindler, 3. Aufl. II, 227.

samen erzeugen. Es kann also — in musikalisch und poetischer Bedeutung — nur perioden- und phrasenweise geschehen, bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks" (etc.).

Dementsprechend unterscheidet Weber in seinen späteren Sonaten (speciell As dur und D moll, beide im Jahr 1816 componirt) zwischen Sostenuto und con anima, tranquillo, und nach vorgegangenem stringendo: animato assai, Beiworte, welche also ohne Zweifel auf die Bewegung des Zeitmasses hemmenden oder treibenden Einfluss auszuüben bestimmt sind. Solchen Vorschriften wird man natürlich nicht umhin können, beim Vortrage Weber'scher Compositionen Rechnung zu tragen. Einen Rückschluss auf den Vortrag Beethoven'scher Compositionen gestatten dieselben aber um so weniger, als Ausdrücke wie: tranquillo, con anima, con agitazione[1]) in Beethoven'schen Sonaten überhaupt nicht vorkommen. Wo Beethoven Veränderungen im Zeitmasse wünscht, pflegt er sie durch unzweideutige wirkliche Tempo-Ueberschriften wie Un poco meno andante, oder sempre più Allegro anzuzeigen.

Als ein Curiosum möge jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass in der Sonate Op. 109 (II. Satz) zweimal ein a tempo einem vorausgegangenen un poco espressivo entspricht, wodurch diesem espressivo zugleich der Charakter des ritenuto gegeben wird.
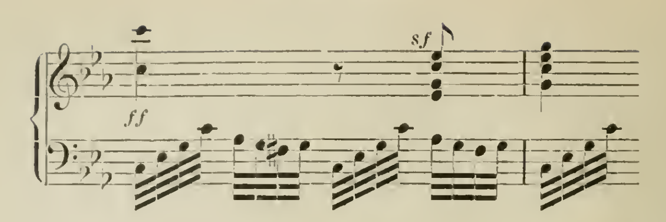
Carl Czerny sagt im 3. Kapitel des 3. Theiles seiner grossen Klavierschule[2]) (etwa Mitte der dreissiger Jahre):

„Dass die Zeit ebenso unendlich theilbar ist, wie die Kraft, haben wir schon oben bemerkt. Nun muss zwar allerdings jedes Tonstück in dem, vom Autor vorgeschriebenen und vom Spieler gleich anfangs festgesetzten Tempo, sowie auch überhaupt streng im Takte und in niemals schwankender Bewegung bis an's Ende vorgetragen werden. Aber diesem unbeschadet, kommen sehr oft, fast in jeder Zeile, einzelne Noten oder Stellen vor, wo ein kleines oft kaum bemerkbares Zurückhalten oder Beschleunigen nothwendig ist, um den Vortrag zu verschönern und das Interesse zu vermehren".

Bei der Besprechung der Beethoven'schen Sonaten in der später (nicht vor 1842) geschriebenen Kunst des Vortrags, illustrirt er diese Ansichten durch detaillirte Vortragsangaben der einzelnen Sätze. Dieselben enthalten jedoch, soweit sie sich auf **längere Stellen** beziehen, meist nur Rathschläge zu einer **etwas lebhafteren** Bewegung solcher meist schon an sich lebhaft figurirter Abschnitte, z. B. für die Mittelstelle in C moll aus dem 4. Satze vom Op. 7:
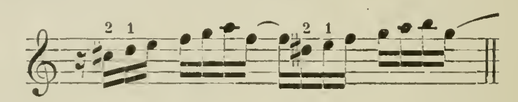
1) Weber, Sonate E-moll.

2) Vollständige theoretisch-praktische Pianoforteschule, Op. 500. Wien Ant. Diabelli & Comp. No. 6600.



„Uebrigens kann dieser ganze Mittelsatz (bis zur Wiederkehr des Thema) ein wenig lebhafter vorgetragen werden".

Vom Rondo der Pathétique-Sonate sagt er: „Schluss feurig". Vom Rondo der E dur-Sonate Op. 14: „Der Mittelsatz (in G dur) sehr brillant und kräftig"; vom Andante der G-dur-Sonate Op. 14: „die letzte Variation ziemlich lebhaft"[1]). In Op. 22 kann „das Trio ein klein wenig lebhafter sein, als der Menuet". In Op. 53 ist die Schlusspassage des ersten Satzes



„äusserst feurig vorzutragen". Im Rondo derselben Sonate „wird beim eintretenden *ff* und den diesem nachfolgenden Triolenpassagen die Lebhaftigkeit etwas vermehrt, die jedoch beim Wiedereintritt des Thema auch in die frühere Ruhe zurückkehrt. Der Mittelsatz (C moll) sehr lebhaft, kräftig und brillant".

Ich habe diese Sonate von einer der bedeutendsten Schülerinnen Liszt's im Concertsaal gehört, muss jedoch sagen, dass der stark beschleunigte Mittelsatz in C moll mir dadurch vollständig aus dem Rahmen des Werkes herauszutreten schien. Für ganz ebenso unnöthig halte ich die Beschleunigung des C moll-Satzes im Rondo von Op. 7. Warum auch — da die rastlose Zweiunddreissigstel-Passage in Verbindung mit den gehäuften *sf* der Accorde ohnedies den Eindruck des Stürmischen hervoruft?[2])

Als Czerny seine „Kunst des Vortrags" schrieb, hatte sein ehemaliger Schüler Franz Liszt bereits seinen Triumphzug durch Europa angetreten.

Obwohl ich nun mit Nottebohm geneigt bin, Carl Czerny für einen sehr zuverlässigen, durchaus objektiven Beobachter und geradezu

1) Die Sonaten Op. 13 und 14 gehören nach Nottebohm (Beethoveniana, pag. 136) zu den Werken, die Czerny entweder von Beethoven spielen hörte oder unter seiner Leitung studirte. — Von sich selbst sagt Czerny übrigens, dass er „viele" Werke des Meisters unter seiner eigenen Leitung einstudirte. (Kunst d. Vortr., pag. 32 Anm.)

2) Einige weitere Beschleunigungsstellen können hier füglich übergangen werden.

klassischen Zeugen für Beethoven'sche Angelegenheiten zu halten, so wäre es doch möglich, dass er von der neuen mehr subjektiven Richtung hingerissen, durch eine im höchsten Grade geniale Reproduktionsweise, wie die seines ehemaligen Schülers, unwillkürlich hier und da beeinflusst worden sei.[1]) Wenigstens sagt er über Liszt's Spiel (in eben der Kunst des Vortrags I. Kap. § 67):
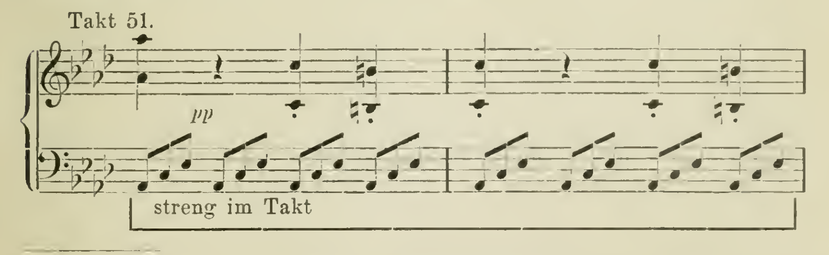
,,Die sehr häufige Anwendung jeder Art des Tempo rubato ist in seinem Spiel so wohlberechnet, dass er stets, wie ein trefflicher Declamator, jedem Hörer verständlich bleibt, und daher auf alle Klassen des Publikums immer den grössten Eindruck bewirkt".

Möglich freilich auch, dass Beethoven selbst, der nach Ries zwar meistens fest im Takte blieb, aber zuweilen, wenn auch selten, das Tempo trieb, besonders zu einer Zeit, wo er aufgehört hatte, Klavier zu üben, gerade bei solchen schwierigen Stellen (zufolge einer gewissen Unsicherheit) hiervon nach und nach häufiger Gebrauch machte.

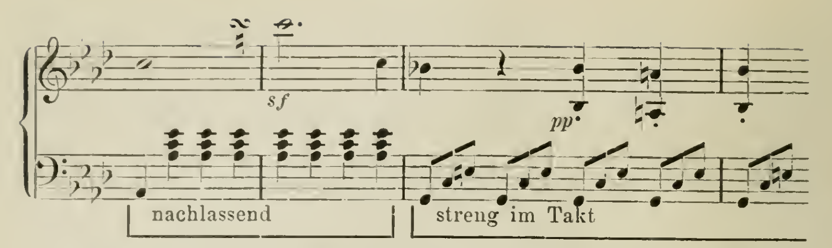
Immerhin aber sind diese von Czerny citirten Fälle (wohlgemerkt nur insofern sie sich auf grössere Compositionsabschnitte beziehen) im Ganzen nicht gerade zahlreich. Seltener noch die Stellen, wo es sich um eine, z. Th. wohl nur scheinbare Herabsetzung des Tempos handelt, wie im letzten Satze der F moll-Sonate Op. 2.

,,Die 50 ersten Takte des 2. Theils mit zartem rührenden Ausdruck, aber ja nicht schleppend. Vom 51. Takte die ursprüngliche Lebhaftigkeit".

Diese Lebhaftigkeit wird aber schon durch die wieder auftretende Triolenbewegung bei straff-gehaltenem Takte hinreichend gekennzeichnet. Es würde sich also für die vorangehenden 50 Takte (und ebenso für Takt 53/54 und 57/58) lediglich um eine mildere Handhabung des festen Zeitmaasses handeln.



1) In seiner biographischen Skizze vom Jahre 1842 kann Rellstab, obwohl auch er in dem allgemeinen Enthusiasmus aufgeht, doch nicht umhin, wiederholt auszusprechen, dass Liszt's Auffassung fremder Meisterwerke sich häufig von der seinigen entferne.



Weitere Tempo-Herabsetzungen grösserer Parthieen verlangt Czerny für das Scherzo der F dur-Sonate Op. 10:

„Der Mittelsatz (in Des) etwas ruhiger und sehr sanft".

Auch vom Trio des marschartigen Satzes in Op. 101[1]) verlangt Czerny:

„äusserst sanft und etwas ruhiger".

Da wir hier schon bei einem Werke der letzten Periode angelangt sind, so wollen wir diese Vorschrift auf sich beruhen lassen. Um so befremdlicher aber muss es wirken, dass Czerny von dem ersten Satze dieser Sonate, der gerade die günstigsten Vorbedingungen für ein durchgeführtes Tempo rubato aufweist, behauptet, dass man ihn „weder schleppend vortragen noch durch ein schwankendes Tempo entstellen" dürfe.

Endlich möge nicht unerwähnt bleiben, dass Czerny vom Trio des Scherzos der As-dur-Sonate Op. 26 ausdrücklich sagt, dass dasselbe „eben so schnell" wie der Hauptsatz vorzutragen sei. Es werden also im Grossen und Ganzen die Trio's der Scherzi und Menuette kein anderes Tempo erhalten dürfen als die Hauptsätze selbst. Und ebenso werden wir uns der Ansicht kaum verschliessen können, dass das perioden- oder phrasenweise Vorwärts- oder Rückwärtsgehen im Tempo, wie es Weber empfiehlt, für Beethoven'sche Sonaten entweder gar nicht, oder nur in seltenen Fällen statthaft sei.

Neben der bisher besprochenen Art der Taktfreiheit, welche sich als die jeweilige gleichmässige Belebung oder Herabsetzung des ursprünglichen Zeitmaasses für einzelne Abschnitte eines grösseren Toncomplexes charakterisirt, und die nach meiner Meinung, soweit es sich nicht um vorgezeichnete Tempoangaben handelt, nur mit der grössten Discretion und unter genauer Beachtung der Stilart der Composition, wie mit besonderer Berücksichtigung des betreffenden Componisten gehandhabt werden sollte, giebt es nun aber noch eine andere Art, an der mehr oder minder alle Componisten participiren dürften, diejenige nämlich, die in der allmähligen Ver-

---

1) Diese Sonate gehört ebenfalls zu denen, die Czerny von Beethoven hörte oder mit ihm studirte.

langsamung und **Beschleunigung** des Zeitmaasses, und in letzter Instanz in dem Wechsel von beiden, dem **eigentlichen Tempo rubato,** besteht. Acceleriren und Ritardiren ist in der That eines der vorzüglichsten agogischen Ausdrucksmittel und findet sich dementsprechend auch in den Werken wohl aller Componisten seit Beethoven. Man könnte daher Denjenigen, welche die strenge Taktobservanz als philiströse Pedanterie bezeichnen, einfach erwidern, dass die Componisten ja selbst dafür sorgen, dass die metronomische Taktstrenge hier und da durchbrochen werde. Es fragt sich nun aber, ob die in den Werken der Tonsetzer vorhandenen darauf bezüglichen Vorschriften als die alleinig maassgebenden anzusehen sind. Hier ist nun der Punkt, auf dem auch ich für ein grösseres Maass von Taktfreiheit einzutreten gesonnen bin. Wer es beobachtet hat, wie leicht, namentlich in Werken die eine grössere Anzahl von Ausführenden erheischen (Kammermusik-, Orchesterwerke), vorgeschriebene rallentando's einen ganz ungemessenen Grad der Ausdehnung erfahren, der wird es begreiflich finden, dass die Componisten ihre darauf bezüglichen Andeutungen nur für die wichtigsten und markantesten Stellen reserviren. Ausser diesen giebt es aber sehr viele andere, bei denen ein merkliches Ritardando nicht nur von schönster Wirkung sein, sondern auch sich gleichsam ganz von selbst anbieten wird. Ich finde solche Stellen schon in Seb. Bach'schen Werken bei Tonschlüssen, vor Fermaten und dgl. Auch Carl Czerny giebt in seiner Klavierschule (Th. III, Kap. 3) darauf bezügliche Anweisungen in 11 Fällen, darunter die folgenden:

Bei denjenigen Stellen, welche die Rückkehr in das Hauptthema bilden (den sog. rentrées);

Bei dem Uebergang in ein anderes Zeitmaass oder in einen vom vorigen ganz verschiedenen Satz;[1])

Unmittelbar vor einer Haltung (Fermate);

Bei Verzierungen, welche aus sehr vielen geschwinden Noten bestehen, die man nicht in das rechte Zeitmaass hineinzwängen könnte;
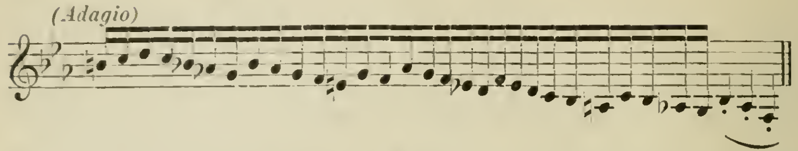
Fast stets da, wo der Tonsetzer ein espressivo gesetzt hat (cf. pag. 111);

Bei jeder sanften Cadenz überhaupt, besonders, wie ich hinzusetzen möchte, wenn, wie bei Beethoven so häufig, der Componist

---

1) Hierzu möchte ich ferner noch Uebergangsstellen innerhalb ein- und desselben Satzes rechnen. So soll (nach Czerny's Kunst des Vortrags) der Seitensatz der Pathétique-Sonate in Es moll zwar nicht selbst, wohl aber seine 3 letzten Takte vor Beginn der Achtelbewegung ritardirt werden. (Nach Bülow nur die 2 letzten, und auch diese nur wenig). Jedenfalls ist ein rallentando an dieser Stelle durchaus sinngemäss.

das Ende der Cadenz durch grössere Notenwerthe ausgedrückt hat, z. B. Beethoven Op. 27, I. (am Ende),



wo die Sechzehntel allmählich soweit zurückzuhalten sind, bis zuletzt Viertel daraus werden, welche aber auch noch rallentirt werden müssen.

Seltener ist freilich das Accelerando. Am häufigsten dürfte dasselbe wohl bei Rob. Schumann anzutreffen sein, der ganze Tonstücke, wie die sechste Novellette, oder den Schluss der achten immer schneller und schneller werden lässt, ein Verfahren, dem ich übrigens keinen Geschmack abgewinnen kann. Aehnlich Mendelssohn in der grossen E moll-Fuge, bei der es dem gewissenhaften Spieler wohl passiren kann, dass er wegen „Eilens", oder „Unruhe" getadelt wird! — Aber auch Beethoven verwerthet das Accelerando; so im letzten Satz der Appassionata (sempre più Allegro), am Ende der E-moll-Sonate Op. 90, bei der Einleitung zur Fuge von Op. 106 u. a. O. Dementsprechend finden sich auch in anderen Werken Stellen, die zu einer, wenn auch maassvollen Beschleunigung des Tempos einzuladen scheinen, wie der Schluss des G-dur-Concertes oder die sechs Takte, welche im Prestissimo der E-dur-Sonate Op. 109 dem letzten Forte vorangehen, was Bülow allerdings durch ein „sempre in misura" verhindern will!

Als die Krone der Taktfreiheiten jedoch ist das

Tempo rubato

anzusehen, eine Spielweise, deren Hauptvertreter wir, wenigstens seinen Werken nach zu schliessen, in **Frédéric Chopin** erkennen müssen. Der geneigte Leser wird jedoch nicht wenig erstaunt sein (falls er nicht schon vorher davon Kenntniss genommen), aus der Vorrede, welche Miculi, Chopin's Schüler, seiner Chopin-Ausgabe hinzugefügt hat, Folgendes zu ersehen.

> „Im Tempohalten war Chopin unerbittlich (!) und es wird Manchen überraschen zu erfahren, dass das Metronom bei ihm nicht vom Klaviere kam. Selbst bei seinem so viel verleumdeten Tempo rubato spielte immer eine, die begleitende, Hand streng gemessen fort, während die andere singende, entweder unentschlossen zögernd, oder aber, wie in leidenschaftlicher Rede mit einer gewissen ungeduldigen Heftigkeit früher einfallend und bewegter, die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks von allen rhythmischen Fesseln frei machte".

Als Ergänzung hierzu möge sogleich eine Schilderung des Chopin'schen „rubato" folgen, welche Liszt in seiner Chopin-Biographie wenige Jahre nach des Meisters Tode gegeben hat.[1])

„Chopin, dans son exécution, rendait ravissamment cette trépidation, par laquelle il faisait toujours onduler la mélodie comme un esquif sur le sein de la vague puissante. Dans ses écrits, il indiqua d'abord cette manière qui donnait un cachet si particulier à son jeu, par le mot de Tempo rubato: temps dérobé, entrecoupé, mesure souple, abrupte et languissante à la fois, vacillante comme la flamme sous le souffle qui l'agite. Il cessa plus tard de l'ajouter dans ses publications, persuadé que, si on en avait l'intelligence, il était impossible de ne pas deviner cette rêgle d'irrégularité. Aussi toutes ses pièces doivent être jouées avec cette sorte de balancement accentué et prosodié, dont il est difficile de saisir le secret si on ne l'a pas souvent entendu lui-même . . . ."

Oder deutsch bei Karasowski[2]) (anfangs etwas frei):

„Chopin war der Erste, der in seinen Compositionen diese Manier angab, die seiner Ausführung musikalischer Stücke die eigentliche Signatur aufdrückte: wir meinen damit das Tempo rubato. Ein hinschwindendes regellos unterbrochenes Zeitmaass, geschmeidig, abgerissen und schmachtend zugleich, flackernd wie die Flamme unter dem bewegenden Luftzuge. Später pflegte er die Bezeichnung dieses Tempo's bei Veröffentlichung seiner Musikstücke nicht mehr hinzuzufügen, überzeugt, dass, wer überhaupt deren Verständniss besass, von selbst dieses Gesetz der Ungebundenheit entdecken werde. Alle Chopinschen Stücke müssen mit jener Art accentuirter und prosodischer, wiegender Beweglichkeit gespielt, deren Geheimniss man nur schwer zu lösen vermag, wenn man nicht ihn selbst zu hören, häufig Gelegenheit hatte. . . . ."[3])

Das Wort „rubato" findet man in Chopin'schen Werken am häufigsten in seinen Mazurkas, bis op. 24, No. 2[4]). Sonst noch

---

1) F. Chopin par F. Liszt. Paris, M. Escudier 1852, pag. 69. — Frei ins Deutsche übertragen von La Mara. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880.

2) Friedrich Chopin von Moritz Karasowski. Dresden, F. Ries. III. Aufl. 1881, pag. 202.
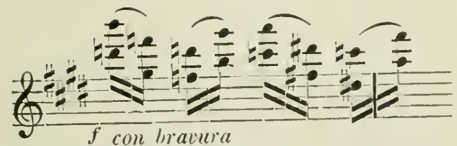
3) Eine etwas andere Version bei Friedrich Niecks: Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker. Deutsch von Dr. W. Langhans, Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1890. II. Bd., pag. 111, und im Anschluss daran eine genauere Analyse dieses tempo rubato mit Herbeiziehung weiterer Gewährsmänner.

4) Der Steingraeber'schen Gesammt-Ausgabe zufolge, zu deren Herstellung laut Vorwort englische und französische Originaldrucke mit verwendet worden sind, steht es daselbst in einem Takte, der gleichzeitig mit a tempo bezeichnet ist!

vereinzelt in dem kleinen Es-dur-Nocturne Op. 9, sowie auch im Finale des F-moll Concertes, wo übrigens beide Hände in Oktaven spielen, während der Bass im Orchester liegt. — Hält man nun die poetische Schilderung Liszt's mit der trockenen Weisung Miculi's, dass dabei immer die begleitende Hand streng gemessen fortspielt, zusammen, so wird man in dem Chopin'schen „rubato" kaum etwas Anderes erblicken können als die verfeinerte und bereicherte Anwendung des bereits von Türk geschilderten Tempo rubato per anticipationem und per retardationem. Es besteht also eigentlich nur in einem taktlich ungenauen Zusammenwirken beider Hände, wobei, da die eine Hand streng im Takte bleibt, das Tempo selbst in seinem Fortgange gar nicht verändert wird. Diese Spielweise, die übrigens auch vielen Dilettanten zu eigen ist, insofern sie mit Vorliebe die linke Hand der rechten voranschlagen lassen, will ich nun **nicht** als das wahre Tempo rubato, die eigentliche Freiheit des Zeitmasses, und somit auch nicht als den Gipfel der Taktfreiheit betrachtet wissen, sondern ich verstehe unter **Tempo rubato** im heutigen modernsten Sinne: die **Verbindung von accelerando und ritardando** und somit das vollständige Verlassen des metronomischen Zeitmasses. Dass aber gerade **Chopin** in dieser Spielweise bahnbrechend vorangegangen, oder wenigstens in ihr durchaus heimisch gewesen sein muss, kann man trotz der Zeugnisse Miculi's u. A.[1]) aus seinen Werken unschwer erkennen. Als Beispiel wähle ich zunächst die Etüde No. 3, in E dur, (aus Op. 10), Lento ma non troppo überschrieben, welche im Grossen und Ganzen als eine „Vortragsstudie" bezeichnet werden muss. In dem aus 20 Takten bestehenden Hauptsatze finden wir bereits zweimal die Vorschrift stretto, mit bald darauf folgenden ritenuto; ebenso gegen den Schluss des Mittelsatzes, welcher überhaupt etwas schneller (poco più animato) vorgetragen werden soll. Ebenso enthält der dritte Theil, welcher den ersten, wenn auch nicht vollständig, reproducirt, wiederum ein stretto, dessen ausgleichendes ritenuto offenbar nur vergessen ist. Rechnen wir dazu die noch ausserdem vorkommenden rallentandos und smorzandos, so werden wir zugeben müssen, dass das aus 77 Takten bestehende Stück keineswegs fest im Takte zu spielen ist. Ebenso steht es mit den Klavierconcerten. Während das Wort rubato nur im Finale des zweiten Concertes (zweimal) vorkommt, findet sich stretto theils mit, theils ohne darauf folgendes ritenuto allein im E-moll-Concerte gegen 10 mal, in beiden Concerten etwa 13 mal. Rechnen wir aber dazu noch die zahlreichen sonstigen das Zeitmaass beeinflussenden Vortragsanweisungen, wie:
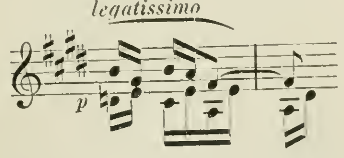
1) Vgl. die Mittheilung der Frau Friederike Streicher geb. Müller bei Niecks. II, 368.

risoluto, tranquillo, poco agitato (nebst stretto schon auf einer einzigen Seite zu finden[1]), appassionato, con anima, sostenuto, con fuoco, agitato, stringendo, smorzando, risvegliato und endlich das öftere rallentando und ritenuto oder poco ritenuto, so wird man zugeben müssen, dass Chopin selbst beim Ensemblespiel eine consequente Durchführung der Taktfestigkeit und strengen Tempo-Einheit keineswegs beabsichtigt hat. Dass er sie von seinen Schülern verlangte, will ich gern glauben, denn nur ein auf das feinste durchgebildetes Taktgefühl vermag mit souveräner Sicherheit auch die Taktfreiheit zu beherrschen[2]). Diese äusserste Feinfühligkeit vorausgesetzt, gehe ich aber noch weiter, und erwarte das vollständige tempo rubato auch ohne besondere Anzeige da, wo es der Inhalt der Composition mit sich zu bringen scheint. So lasse ich in der oben erwähnten Chopin'schen Edur-Etüde vom „Poco più animato" ab durch allmählich immer mehr gesteigertes Vorwärtsgehen (und wieder Zurückgehen) bis zu der mit „con bravura" bezeichneten Stelle



(Der vorhergehende Takt „con fuoco" etwas ritenuto)

das Tempo derart beschleunigen, dass hier etwa das Doppelte der Anfangsgeschwindigkeit der Etüde, also nahezu ein Allegro con fuoco, erreicht wird. Den folgenden Takt dann wieder etwas diminuendo e rallentando, den nächstfolgenden wieder lebhafter und kräftiger nehmend, dann allmählich nachlassend bis zu dem vorgeschriebenen „stretto", endlich bei „legatissimo" zwar noch immer
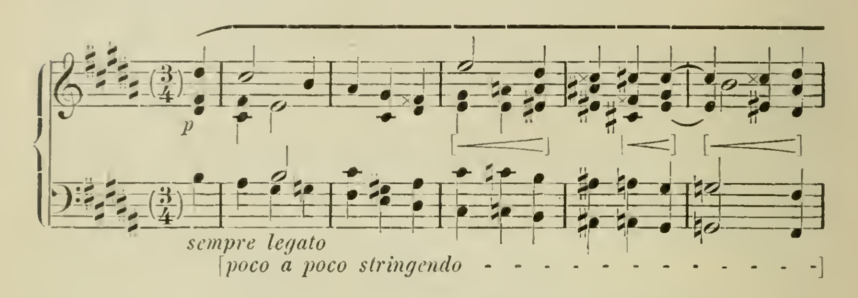


etwas aufgeregt, bald jedoch allmählich nachgebend, lasse ich das Zeitmass durch „smorzando" hindurch bei „a tempo" endlich in das ursprüngliche Lento ma non troppo zurückführen. —
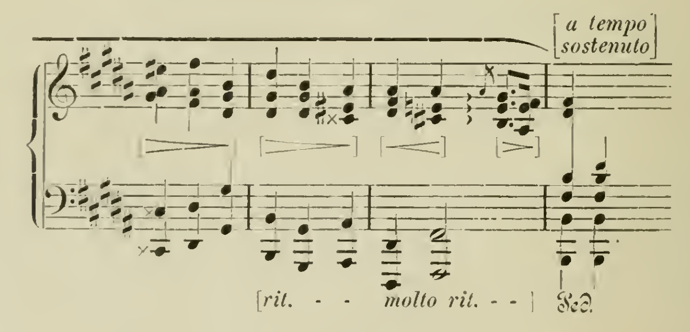
Angezeigt findet sich ein solches „poco a poco doppio movimento" in der Fmoll-Phantasie Op. 49, die zudem in ihrem

1) Emoll-Concert, Kistner pag. 5.

2) Dass Chopin übrigens bemüht war, das oben besprochene (halbseitige) rubato seinen Eleven, besonders den polnischen, einzustudiren, wird von Liszt ausdrücklich bezeugt.

Schluss durch stretto — più mosso — sempre più mosso eine sich über 20 Takte erstreckende bedeutende Tempo-Steigerung erkennen lässt. Auch in diesem Werke finde ich Veranlassung zu einem längeren wirklichen Tempo rubato bei dem zweiten Theile des mit „Lento sostenuto" überschriebenen Mittelsatzes. Hier in gleichmässigen Vierteln langsam weiterzugehen wird langweilig und wirkt ermüdend. Ich lasse daher die ersten 6 Takte allmählich schneller werden und erst beim 7. und 8. Takte wieder in das sostenuto einlenken:
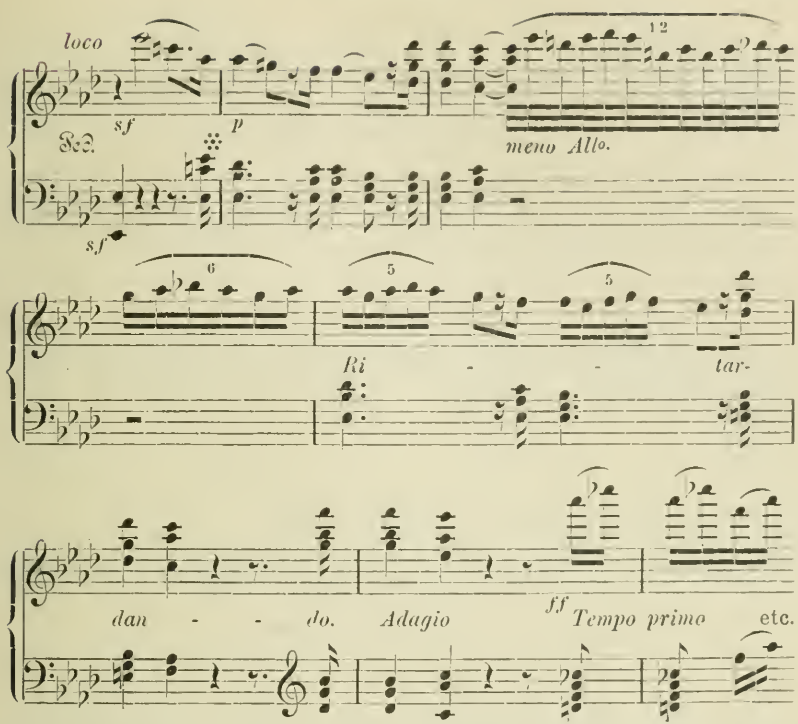




Eine andere und letzte Frage: Wie sollen wir uns **Beethoven** gegenüber hinsichtlich des Tempo rubato verhalten?

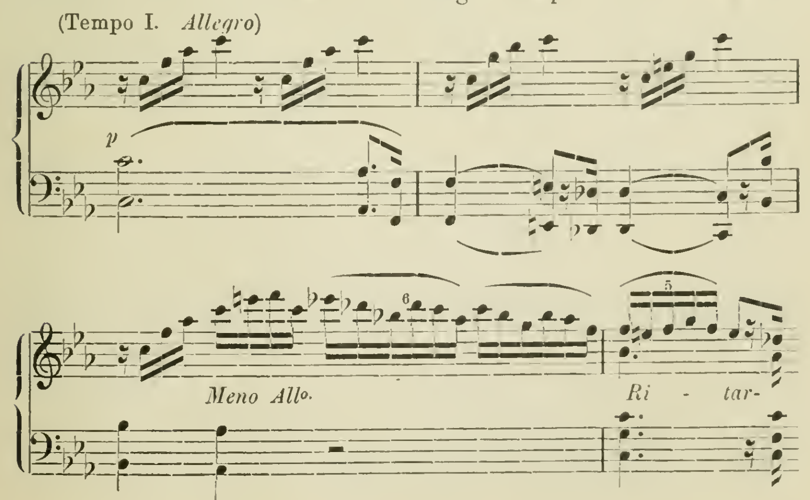
Diese Frage möchte ich dahin beantworten, dass gerade die Werke aus der letzten Periode Beethoven's, wozu ich auch die Sonaten Les Adieux Op. 81 und E moll Op. 90 rechne, sich nach meiner Meinung für die Anwendung des eben geschilderten vollständigen Tempo rubato oder schwankenden Zeitmasses ganz vorzüglich eignen. Natürlich nicht von Anfang bis Ende, wohl aber für gewisse Abschnitte. Sehen wir uns daher zunächst nach einem vorgeschriebenen Tempo rubato um. Das Grossartigste finde ich im ersten Satze von op. 111, und zwar im umgekehrten Sinne wie bisher, nämlich vom Langsameren zum Schnelleren.
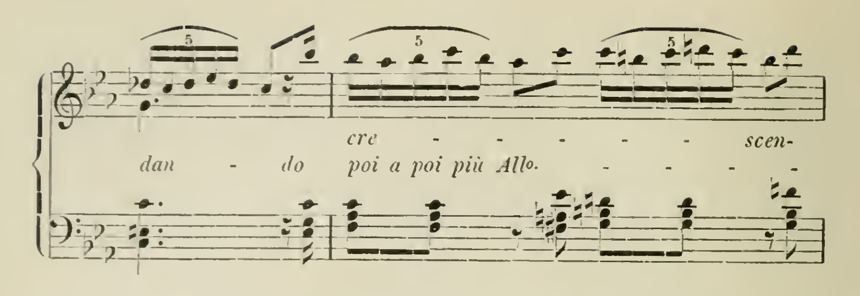
Schon bei seinem ersten Auftreten zeigt der Seitensatz
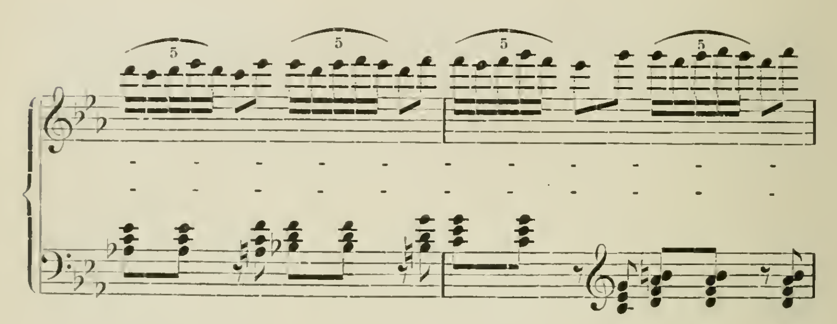


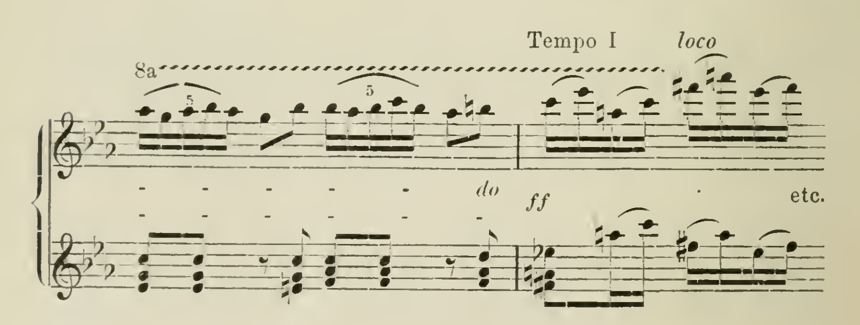
eine vollständige Auflösung des ursprünglichen „Allegro con brio ed appassionato“. Bei seiner Wiederholung und Erweiterung im zweiten Theil finden wir ein richtiges *Tempo rubato:*

(Tempo I. *Allegro*)
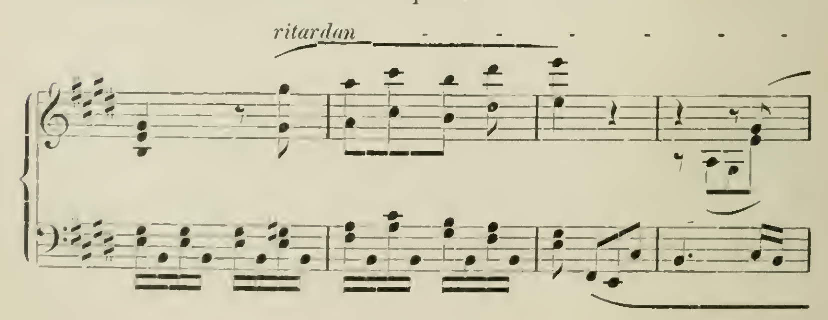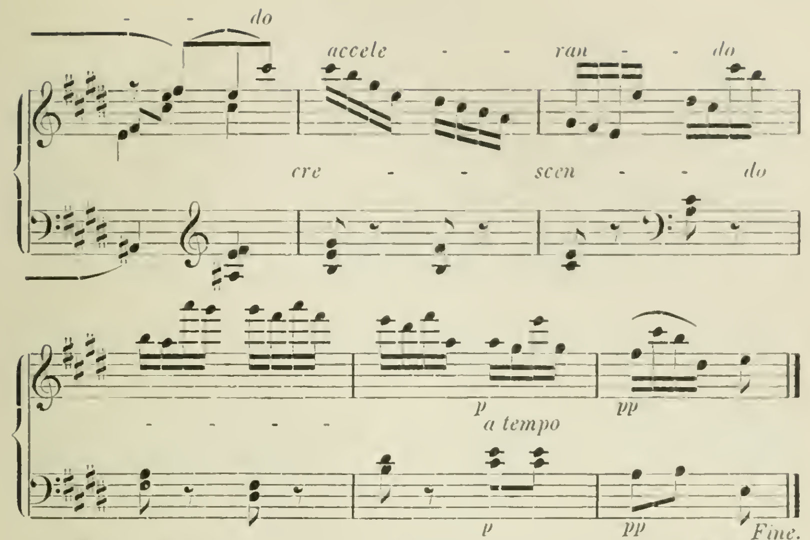






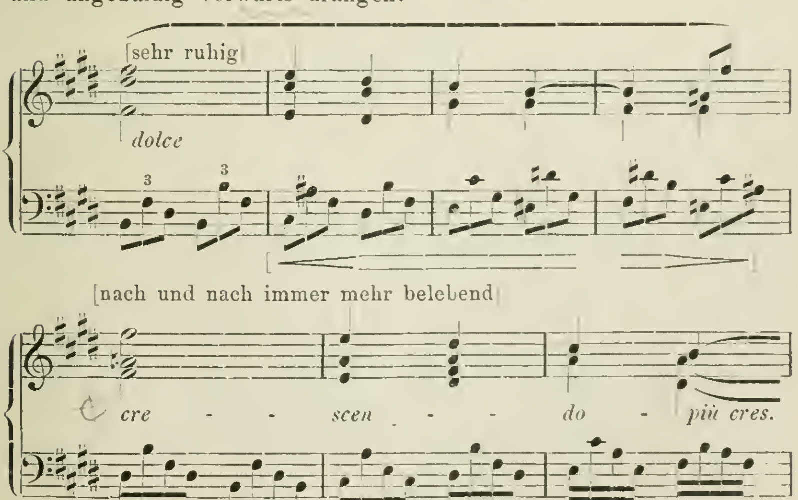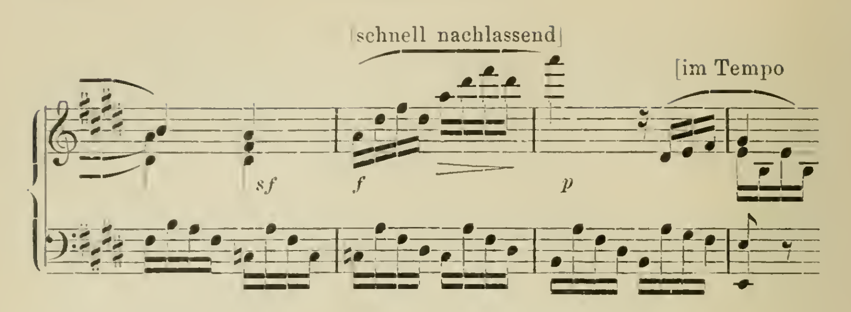


Aehnlich am Schlusse von Op. 90:





Wenn Weber den Takt mit dem Pulsschlage des Menschen vergleicht, so ist der Pulsschlag in diesen letzten Sonaten Beethoven's häufig ein unruhiger, fiebernder zu nennen. In diesem Sinne scheinen mir nun auch noch andere Stellen jenes letzten Satzes von Op. 90 für die Anwendung eines feinfühligen „tempo rubato" durchaus geeignet. Es sind dies besonders solche Takte, in denen, nach vorangegangenen wiegenden Triolen, Sechzehntelfiguren hastig und ungeduldig vorwärts drängen:





Ferner, in noch lebhafterer Steigerung bei:

f *p cres - - - - -*

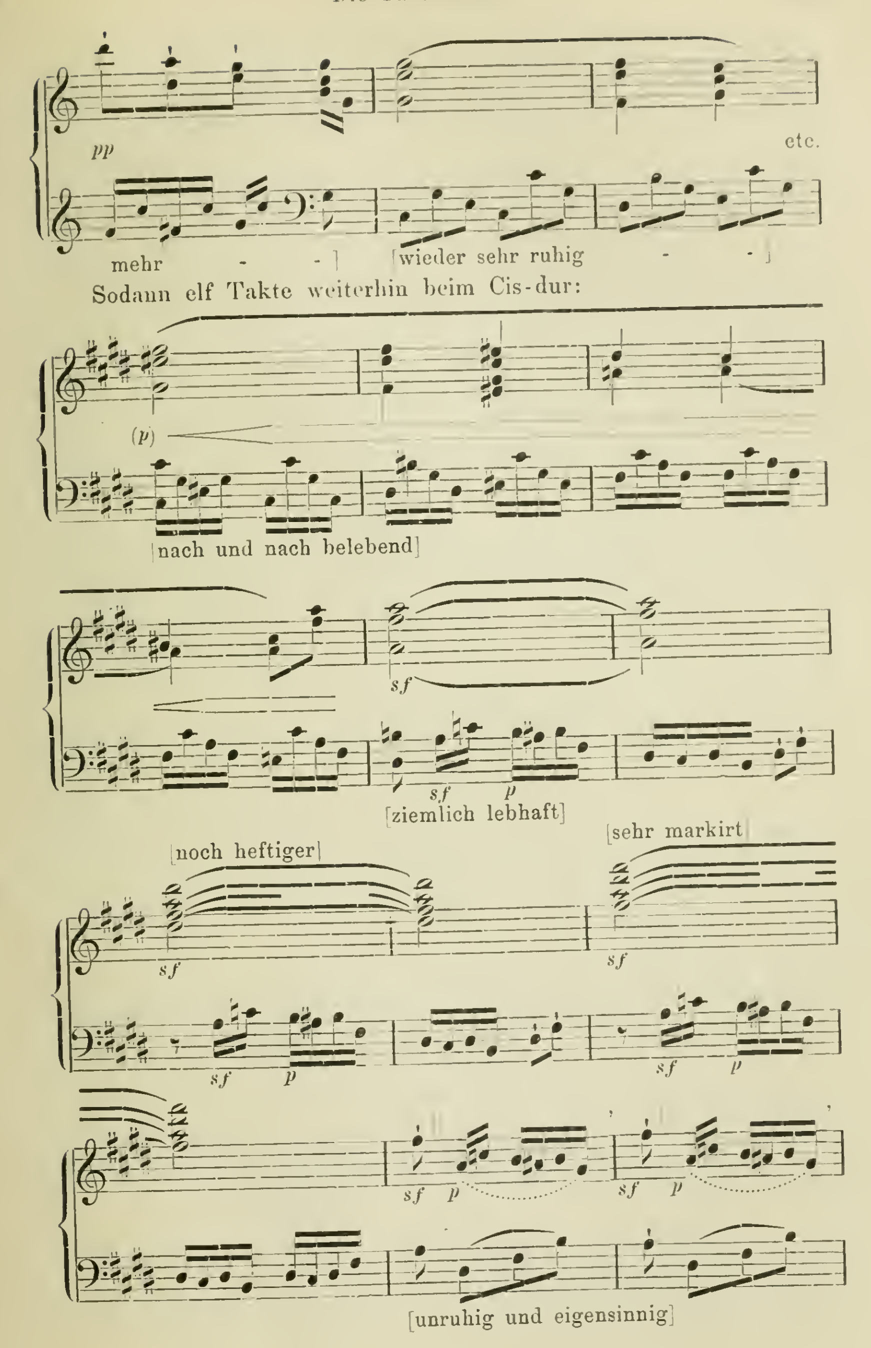
- - - - - - - - - do

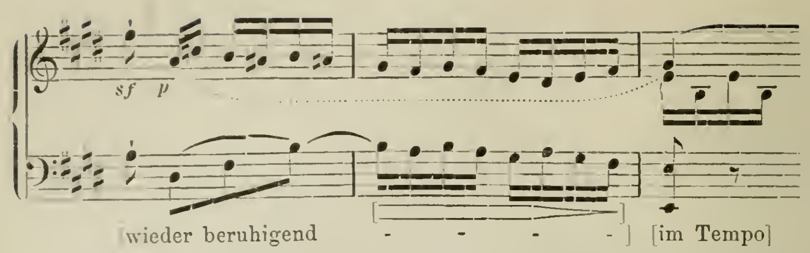
[belebend] [immer schneller bis zu athemloser Hast]

f *diminuendo*

[𝔐𝔢𝔡. ✲] [𝔐𝔢𝔡. ✲]

[nachlassend - - - immer


pp
etc.
mehr - - [wieder sehr ruhig - -]
Sodann elf Takte weiterhin beim Cis-dur:
(p)
[nach und nach belebend]
sf
sf p
[ziemlich lebhaft]
[noch heftiger]
[sehr markirt]
sf
sf
sf p
sf p
sf p
sf p
[unruhig und eigensinnig]



Besonders geeignet aber wird sich ein geschmackvolles Tempo rubato in der Herbeiführung des Schlusses erweisen. Wie hier gleichsam die Hoffnung noch einmal mit belebendem Hauche die Segel schwellt — nur zu schnell vorübergehend, da diese gleich darauf wieder erschlafft herniedersinken — so kann auch ein begleitendes An- und Abschwellen des Zeitmasses das vorgeschriebene crescendo und diminuendo nur wirksam unterstützen:

p

[con anima]

[poco rinf.]

[schon etwas belebend]

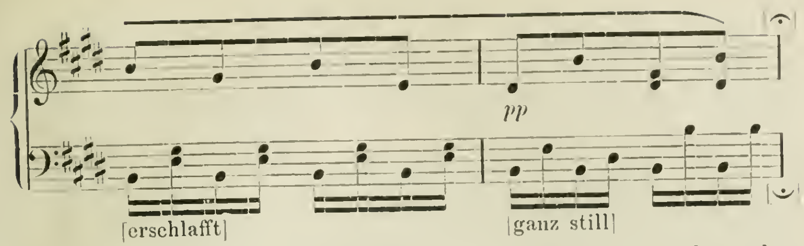
cres - - - - - - -

meno forte]

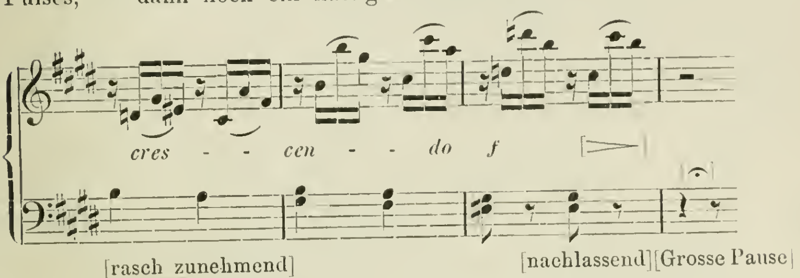
[noch mehr belebend]

- - - - - *diminuendo*
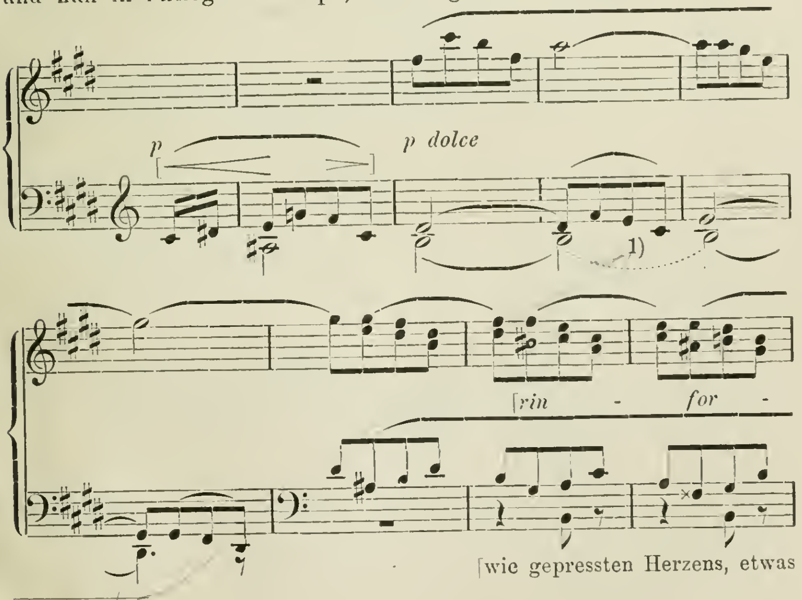
[wieder nachlassend]
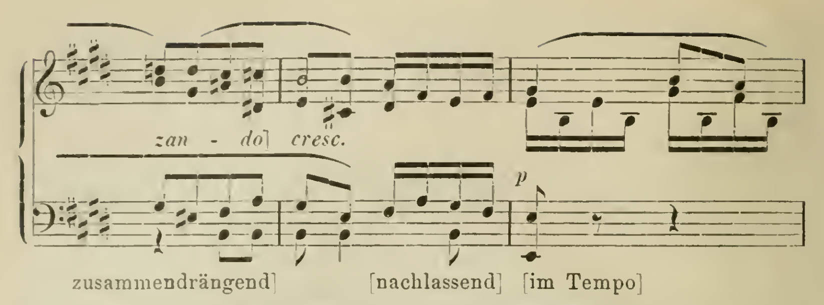


Zuletzt über dem Taktstrich eine Fermate, von der schon früher (pag. 11) die Rede war, — gleichsam das Aussetzen des Pulses, — dann noch ein hastiges Aufflackern:



und nun in ruhigem Tempo, mit klagendem Ausdruck:
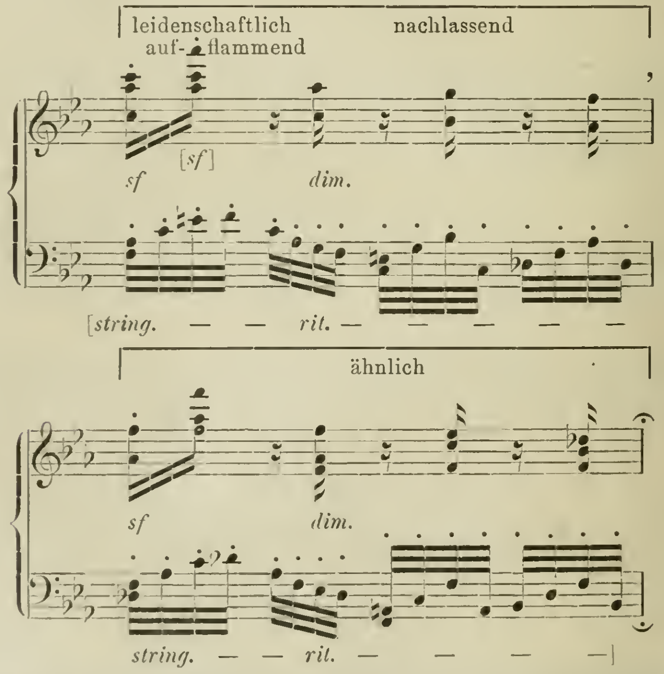


1) Ein hier im Originaldruck fehlender Bindebogen ist möglicherweise nur vergessen. Jedenfalls würde die Wiederholung des *h* stören.



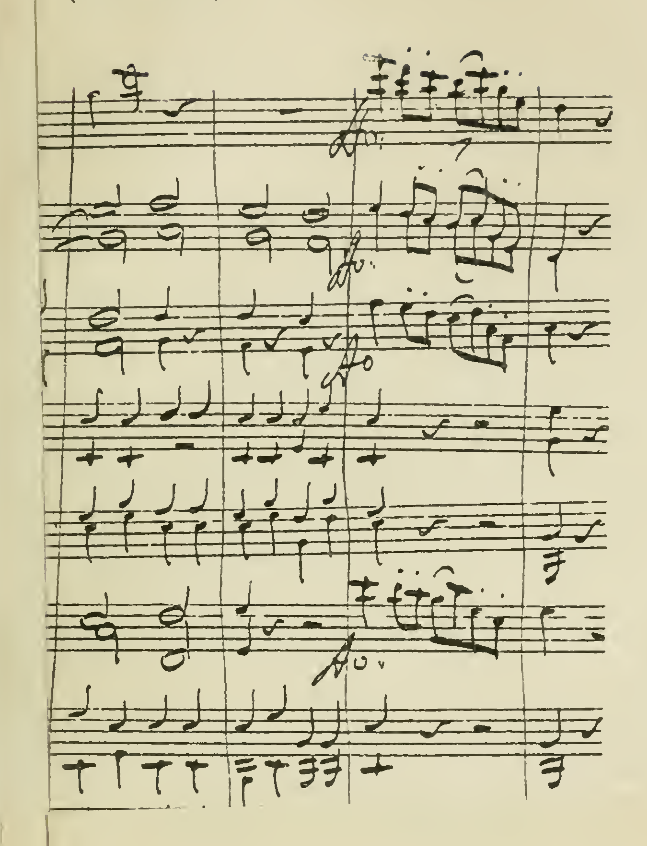
in die letztmalige Wiederholung des Hauptgedankens. — —

Aus diesen Beispielen kann man zur Genüge ersehen, was ich unter der wahren Taktfreiheit verstanden wissen will. Wer mir darin nachzufühlen im Stande ist, der wird auch Takte wie die folgenden aus Op. 81:



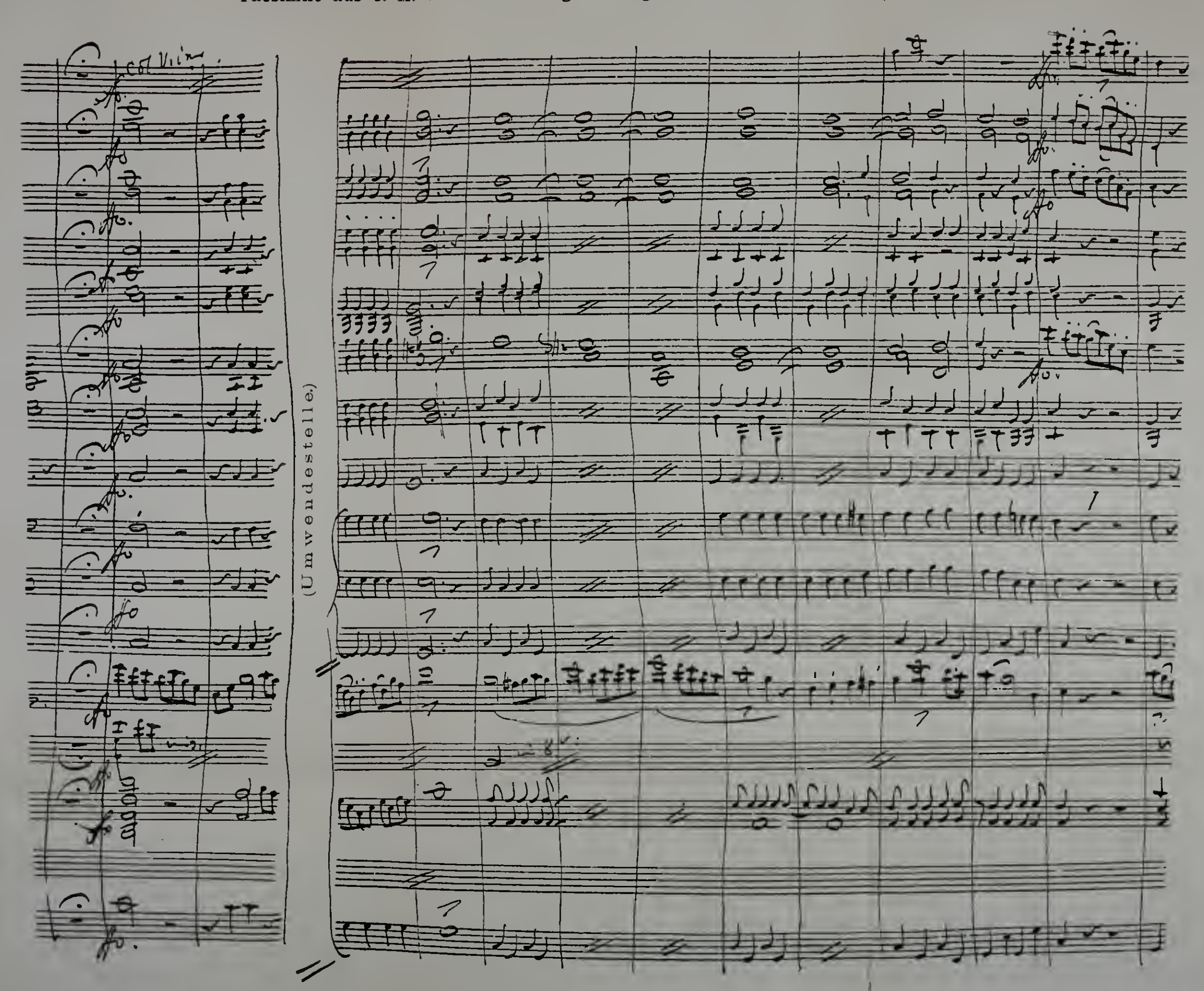
dementsprechend auffassen, wird auch für die ersten Sätze von Op. 101, 109 und 110 das nöthige Mass der Taktfreiheit aufzufinden wissen; wer nicht, — nun, der bleibe lieber, soweit die Vorschrift nicht entgegensteht, überhaupt immer fest im Takte!

(Zu S. 41.)



Anlage 1.

Facsimile aus C. M. von Weber's eigenhändiger Freischütz-Partitur. (Zu S. 41.)
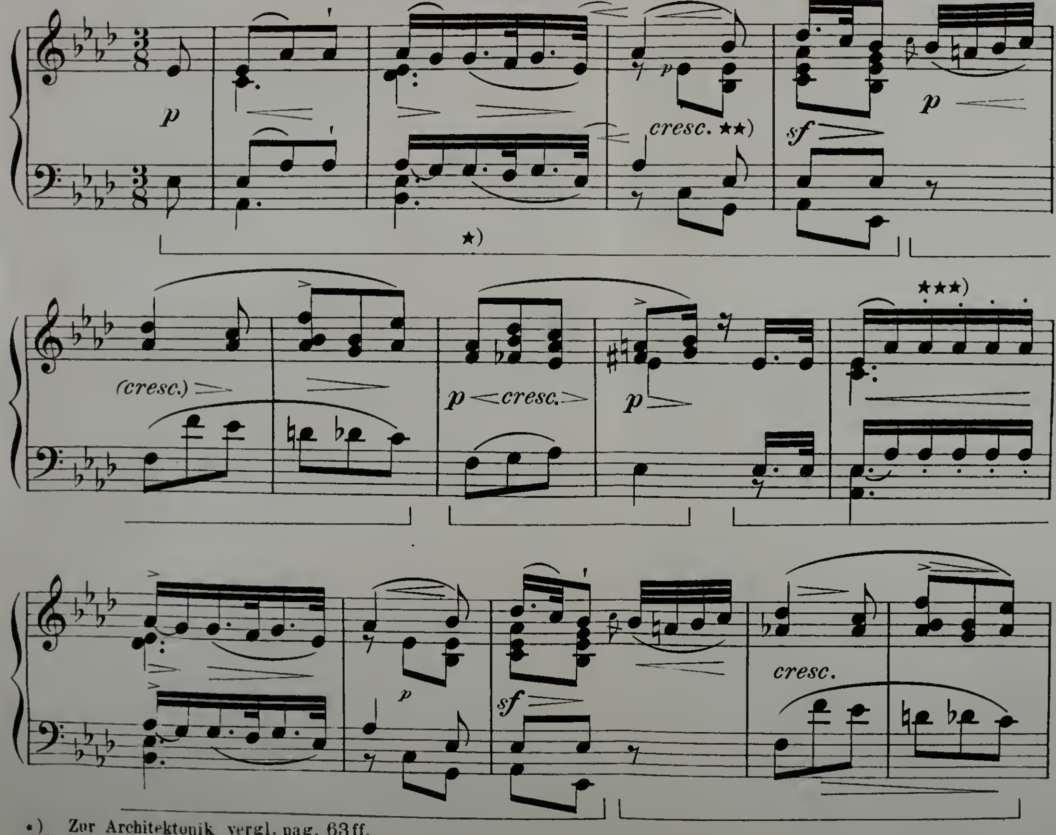


Anhang 2.

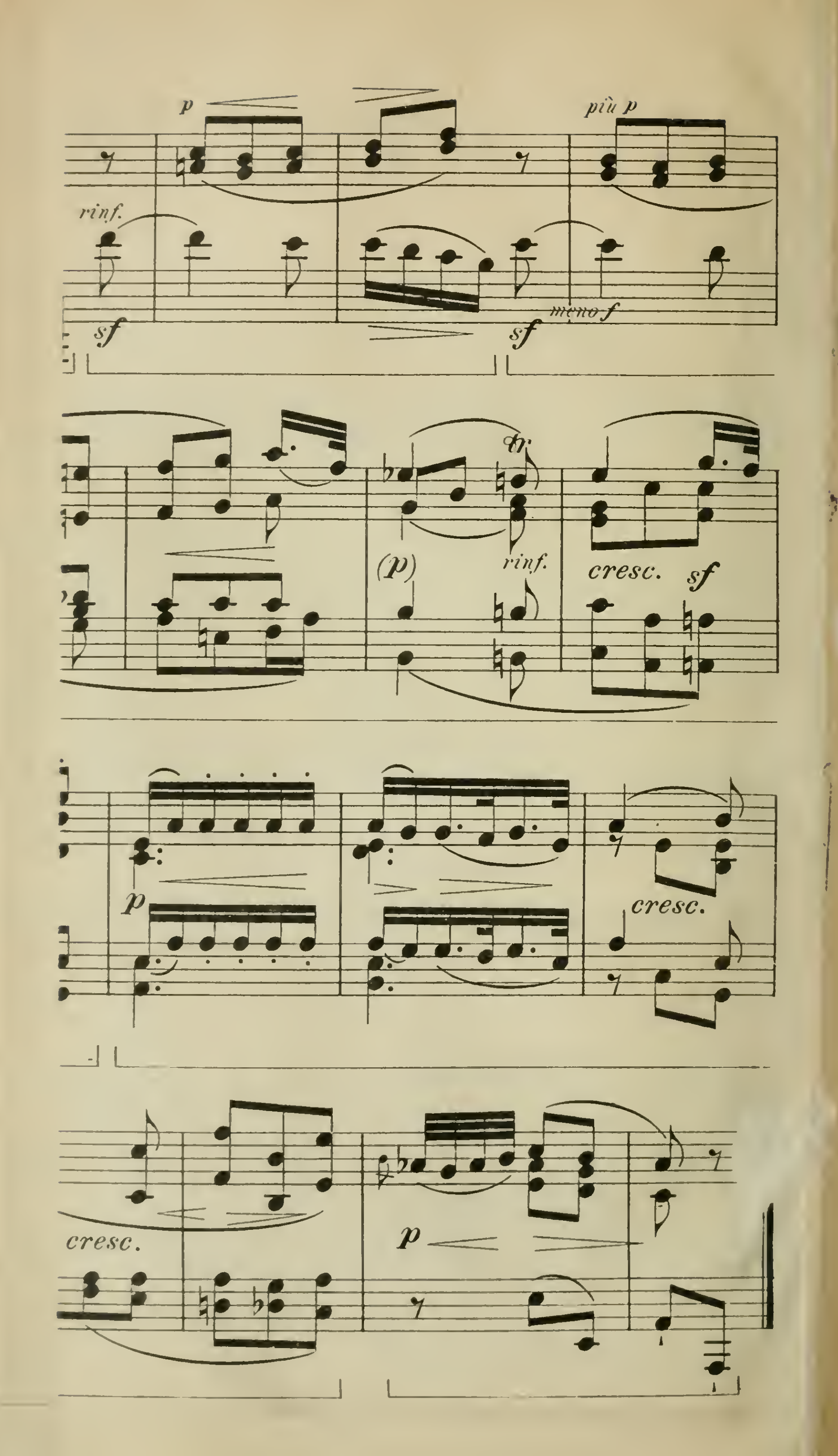
Das erste Thema der **Beethoven**'schen Sonate in As-dur op. **26**, nach dem Autograph und der Originalausgabe.

zu pag. 78.

Andante con variazioni. (NB. Die eingeklammerten Vortragszeichen und Noten fehlen im Originaldrucke, sind also dem Autograph entnommen.)



★) Zur Architektonik vergl. pag. 63 ff.
★★) Originaliter stets nur „cres".
★★★) Vide pag. 79.


p
più p
rinf.
sf
meno f
sf
(p)
rinf.
cresc.
sf
p
cresc.
cresc.
p


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 04 14 13 020 0